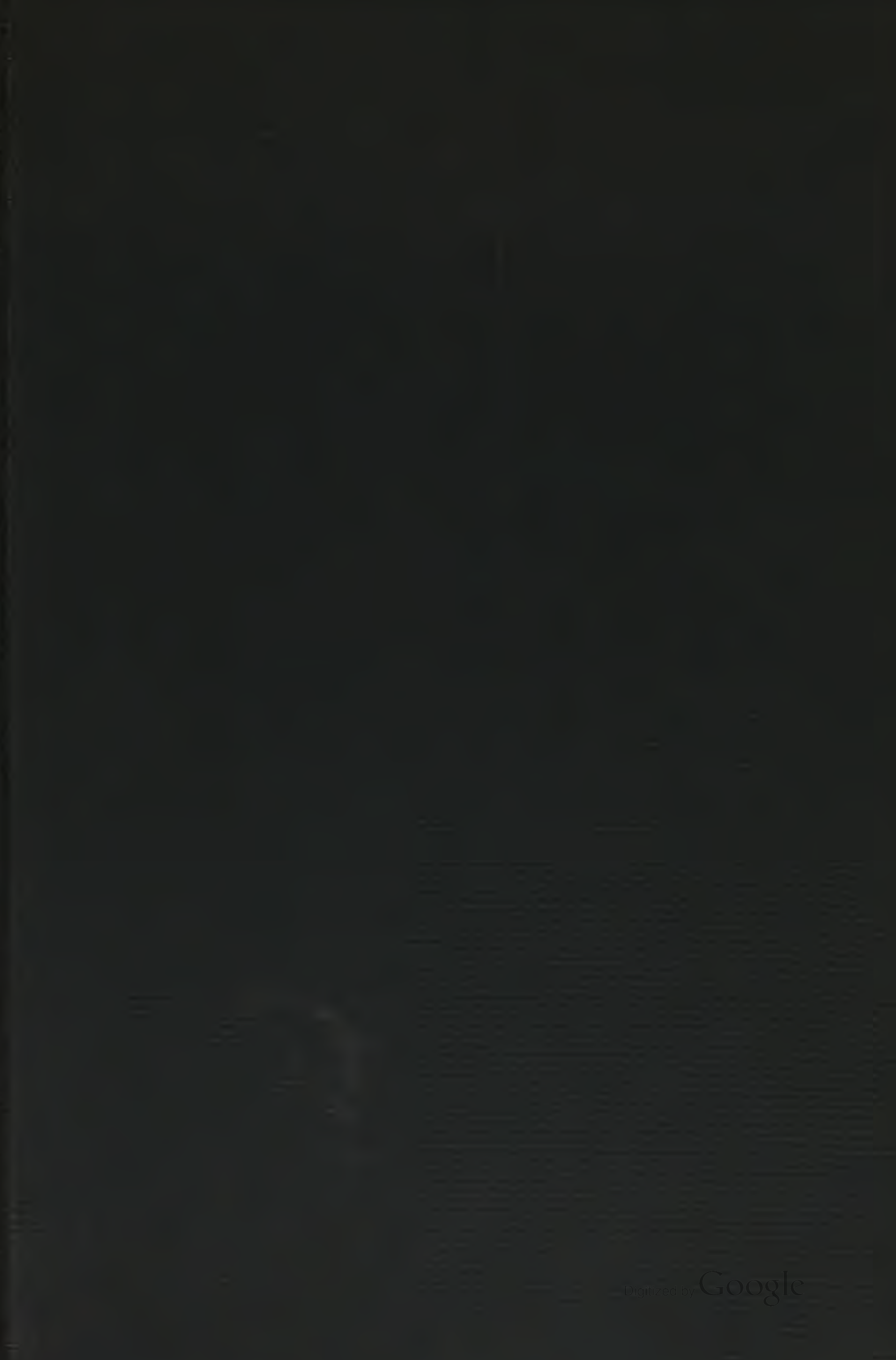


Geschichte der modernen Kunst

VII

Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts

Dänische Kunst
des 19. Jahrhunderts

Von

Emil Hannover

Mit 120 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1907

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Vorwort.

Die Schilderung dieses Buches erstreckt sich bis ca. 1900. Wenn dies oder jenes weniger Bedeutende aus den allerletzten Jahren während des Druckes hinzugefügt wurde, einzelne größere Ereignisse unserer Zeit (z. B. Joakim Skovgaards Vollendung der Ausschmückung der Domkirche in Viborg, Niels Skovgaards Altargemälde für die Immanuelkirche in Kopenhagen, Willumsens Bild von der „Bergsteigerin") dagegen nicht mehr in Betracht kommen konnten, nachdem das Buch übersetzt und zum Druck gegeben war, so liegt dies daran, daß ich glaubte, dem Verleger umfangreiche Einschaltungen ersparen zu müssen, die nochmals Zeit und nochmals Geduld erfordert und außerdem mir die im Augenblick unerfüllbare Verpflichtung auferlegt hätten, die Darstellung konsequent bis in die letzte Zeit weiterzuführen. Es gab ohnedies mancherlei Schwierigkeiten zu überwinden, bis dieses Büchlein das Licht der Welt erblicken konnte. Die Durcharbeitung der Uebersetzung meines Manuskriptes nahm mein Freund Dr. Deneken in Krefeld auf sich. Es ist mir ein Bedürfnis, ihm an dieser Stelle aufrichtigen Dank für seine bereitwillige Hilfe auszusprechen.

Möge nun die aufgewandte Arbeit nicht vergeblich sein! Möge dieses Buch, das die erste zusammenfassende Schrift in einer fremden Sprache über die Kunst Dänemarks ist, imstande sein, in Deutschland einige Sympathie für sie zu wecken und Lust, sie näher kennen zu lernen.

Dänisches Kunstgewerbemuseum in Kopenhagen,
Dezember 1906.

Emil Hannover.

Inhalt



Abb. 1. Jens Juel: Ein Bauernhof bei heraufziehendem Gewitter.

1. Die Zeit vor Eckersberg.

Während des Mittelalters und der Renaissance gelangte die dänische Kunst, auch soweit sie von Dänen ausgeübt wurde, selten zu ausgeprägter Selbständigkeit; sie war und blieb ein matter Abglanz der Kunst in den großen oder künstlerisch tonangebenden Ländern. Zwar mußten sich sowohl Baukunst als Malerei und Plastik nach dem bescheidenen Bedarf des Landes richten, und sie nahmen deshalb hier und da Formen an, deren Eigenart man außerhalb der Grenzen Dänemarks schwerlich wiederfindet. Aber eine Kunst, die in ihrem Wesen und Charakter dänisch genannt werden könnte, gab es damals nicht.

Und noch lange ließ sie auf sich warten.

In der Maler-, Bildhauer- und Bauakademie, die König Frederik V. im März 1754 feierlich einweihte, und der er — einem Bericht aus jenen Tagen zufolge — sein „contentement“ bezeugte „mit einem Antlitz, das von eitel königlichem Glanze, königlicher Gnade und Milde strahlte und mit besonders königlichen, einnehmenden Expressionen“, in jener Akademie, in der es von fremden Bildhauern und Baumeistern wimmelte, war die Malerei anfangs durch keinen einzigen dänischen Künstler vertreten. Mehr als zehn Jahre dauerte es, bis ein einheimischer Maler (P. Als) Mitglied der Akademie wurde; es dauerte noch länger, bis die

Herrschaft auf dem Gebiete der dänischen Malerei in dänische Hände überging. Der aus Schweden gebürtige Maler C. G. Pilo war unumschränkte Autorität, bis er Anfang der siebziger Jahre das Land verließ. Seine Kunst war in ihren Grundzügen nicht schwedisch, sondern ebenso französisch, wie es die Kultur der schwedischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert überhaupt war. Er reicht zwar auch in seinen besten Porträts nicht an die ersten französischen Porträtmaler des 18. Jahrhunderts heran, aber er kommt ihnen in mancher Beziehung nahe. Er zeigt ebensowenig wie sie irgendwelche Tiefe der Charakteristik. Es sind keine Wahrheiten, sondern Komplimente, die er seinen Auftraggebern sagt. Aber er macht seine Komplimente mit fast vollendeter französischer Grazie. In dekorativer Hinsicht sind seine Porträts, in einigem Abstande betrachtet, effektvoll arrangiert; in der Nähe sieht man, daß ihre Wirkung auf plumperen Mitteln beruht, als man sie in der gleichzeitigen französischen Kunst findet. Aber die Meisterschaft des Pinsels ist trotzdem von französischer Art und beinahe von französischer Qualität. Das ist ein Tanzen und Knicksen, eine Ziererei, die bis zur Albernheit geht, die aber doch in ihrer Konsequenz seinen Werken Stil verleiht. Es sind uns in Dänemark keine stilvolleren Rokokobilder hinterlassen worden, als Pilos Porträts.

In der Porträtkunst seines Schülers Peder Als dominiert das französische Rokoko nicht so ausschließlich. Peder Als kam nach Rom zu einer Zeit, da die Antike die Gemüter zu beschäftigen begann; er geriet unter den Einfluß Raphael Mengs' und kam sogar in unmittelbare Berührung mit Winckelmann. Aber er hatte sich doch schon zu viel von der Galanterie der Zeit angeeignet, um sie ganz abschütteln zu können. Er blieb auf halbem Wege, in der Mitte zwischen den Rokokomalern und den Klassizisten stehen, jenen näher in seinen Mitteln, diesen näher in seinem Ziel, das er sich entschieden höher steckte, als Pilo sich das seine gesteckt hatte. Pilos Begabung für die technischen Erfordernisse besaß er jedoch nicht. Die Arbeit wurde ihm sauer, und ihr Ergebnis wurde trocken unter seiner schweren Hand. Doch hatte er in höherem Grade eine eigene künstlerische Physiognomie als sein etwas älterer Zeitgenosse Vigilius Erichsen. Von diesem rührt das Porträt der dänischen Königin Juliane Marie im Kopenhagener Kunstmuseum her, das ein wahrhaft delikates Kabinettstück ist; aber er hat auch ein oberflächliches Paradebild, das Porträt von Katharina II. in Amalienborg, gemalt. Selbst wenn man eine ganze Anzahl seiner Bilder kennt, wird es schwer halten, den Kern seines Wesens zu entdecken. Russische Barbarei liegt in dem Bilde der Kaiserin, feine europäische Kultur in dem Bilde der dänischen Königin-Witwe. Es gibt Porträts von seiner Hand, in denen der Charakter mit strengen Linien umrissen ist; er hat andere gemalt, in denen die Striche eines fegenden, manierierten Pinsels den Charakter völlig verwischt haben.

Dann endlich taucht unter diesen und anderen „Hofschilderern", die nur auf Bestellung arbeiteten und demütige und untertänige Diener der Hoheiten und Exzellenzen waren, ein Künstler von ganz anderen und ungleich edleren Eigenschaften auf. Es ist Abildgaard. Seine Geburt fällt mitten in die Rokokoperiode. Aber von dem leichten, lichten Sinn jener Zeit wird ihm nichts in die Wiege gelegt; dafür aber auch keine ihrer Unarten. Mit ihm ward Dänemark einer jener

ernsten Männer der Kunst gesandt, die allerorten auftraten, um dem Leben und dem Tändeln des 18. Jahrhunderts ein Ende zu machen.

Ihm war die Kunst kein Spiel; sie war ihm ein bedeutsames, umfassendes Studium, dessen Grenzen — soweit sie überhaupt den Blicken erreichbar — fern auf den entlegensten Arbeitsfeldern der historisch-philosophischen Wissenschaften lagen. Er teilte diesen edlen Irrtum mit vielen seiner Zeitgenossen, z. B. mit Mengs und J. H. Füßli. Mit Füßli traf er in Rom zusammen, und dieser wurde vermutlich sein erstes Vorbild. Während aber sowohl Mengs als Füßli trotz ihrer Gelehrsamkeit doch mehr Künstler als Gelehrte blieben, war das Umgekehrte bei Abildgaard der Fall. Die Phantasie Füßlis z. B. schöpfte wirklich aus Eigenem, die Abildgaards kaum. In den im großen Stile alter Meister gehaltenen Werken, die der Dämon seines Bildungsphilisteriums ihm abverlangte, ist die Phantasie peinlich gequält. Es ist diesen Arbeiten anzumerken, daß seine großen Visionen mehr Produkte krankhaften Größenwahns als natürlicher Einbildungskraft waren.



Abb. 2. Abildgaard: Ossian.

Der Mangel an Einbildungskraft war doppelt nachteilig für einen Künstler, der dieser Welt den Rücken kehrte, um seinen Pinsel den eigenen Grübeleien folgen zu lassen. Aber seine künstlerischen Vorwürfe, die er mehr konstruierte als sie gleich Offenbarungen zu empfangen, sind doch zuzeiten (weniger in seinem „Philoktet", als z. B. im „Homer", „Sokrates" oder „Ossian", Abb. 2) von fast unwiderstehlicher, trügender Wirkung. Schlimmer war es jedenfalls, daß bescheidenere und doch vielleicht wesentlichere Kunstkräfte ihm ihren Dienst versagten, daß es ihm an der Jugendfrische, der Unmittelbarkeit und dem Gemüt fehlte, die der Kunst Lebenswärme verleihen. Seine Kunst blieb kalt, trotzdem er eine brennende Energie besaß, die bis zu seinem Tode in ihm flammte.

Wenn er nichtsdestoweniger heute immer noch einen Teil der gewaltigen Autorität behauptet, die er sich bei Lebzeiten errang, so ist dies doch keineswegs unverdient. Er hat das allgemeine Niveau der dänischen Kunst gehoben, indem er seine Menschenschilderung vom eleganten Schwung des Rokoko zu einem eigenartigen klassisch-festlichen Rhythmus steigerte. Selbst wo die Manieriertheit seiner Zeichnung, die langen Proportionen seiner Figuren am stärksten hervortreten, ist sein Streben nach Würde in der menschlichen Gestalt und ihrer Haltung unver-

kennbar; und ging auch seine Figurendarstellung aus seiner Manieriertheit hervor, so war doch sein Stil immerhin in der Hauptsache sein Eigentum. Weniger persönlich als in der Zeichnung war er in der Farbengebung. Es heißt zwar, er habe sich das Kolorit der großen Italiener, vornehmlich Tizians, angeeignet. In Wahrheit hatte er aber wohl vielmehr diejenigen Künstler studiert, die vor ihm geglaubt, die verschiedenartigen Vorzüge aller großen Koloristen auf ein und derselben Palette vereinigen zu können. Es ist jedenfalls kein Venezianer, sondern nur Poussin, den er in dem kleinen Bilde von Anakreon erreicht hat, das in koloristischer Hinsicht vielleicht sein bestes ist. In seinen größeren Bildern ist das Kolorit selten so fein, wenn auch oft sehr effektvoll. Für die dekorative Fernwirkung der Farbe hatte Abildgaard hingegen recht viel Sinn, und er besaß überhaupt eine unverkennbare Anlage für das Dekorative. In den großen Bildern, die er für Christiansborg malte, stand jedoch sein weises Maßhalten in bezug auf das Koloristische im Widerspruch mit seiner Verirrung in bezug auf das Quantum sinnvoller Allegorie, das ein Bild zu tragen imstande ist. Alles in allem darf man sagen, daß er eher wegen seines edlen Strebens als wegen hervorragender Naturanlagen in Ehren gehalten zu werden verdient.

Gerade das Gegenteil ist bei Jens Juel der Fall. Er besaß alles, was die Natur Abildgaard verweigert hatte: die Frische, die Unmittelbarkeit, das Gemüt, den echten, angeborenen Künstlersinn, die absolute Beherrschung des Technischen und dazu eine spezifisch künstlerische Kultur im Gegensatz zu Abildgaards universeller Kultur, deren trockene, schwere Gelehrsamkeit so viel zur Trockenheit und Schwere in seiner Kunst beitrug. Es ist kaum übertrieben, wenn man sagt, daß kein anderer dänischer Porträtmaler eine so ausgezeichnete „Schule" besessen hat wie Juel. Seine Bilder, selbst die minder bedeutenden, zeigen die eigenartige Meisterschaft, die man noch im 18. Jahrhundert draußen in Europa in der Lehre bei den Meistern jener Zeit erwarb, die aber mit dem 18. Jahrhundert zugleich dahinging, gegen dessen Ende das alte Atelierhandwerk und seine Geheimnisse in Mißkredit kamen und vergessen wurden. Das Handwerk in Juels Kunst ist von europäischer Vollkommenheit, sein Kolorit verfügt über die raffiniertesten Töne der Malerei seiner Zeit. Was war er aber auch für ein Feinschmecker der Farbe! Man darf getrost behaupten, daß die dänische Kunst zu keiner Zeit einen größeren koloristischen Gourmand besessen habe als den, der in dem Blumenstück mit Levkojen und Nelken (Privatbesitz zu Kopenhagen) dem Auge ein so leckeres Gericht aus Farben zubereitet hat.

Aber bisweilen ging er auch in seinem Feingeschmack zu weit. Es gibt Bildnisse von ihm, die geradezu süßlich sind. Zugegeben, daß seine Porträts von Kindern und jungen Mädchen zum Anbeißen süß sind — aber das Marzipangebäck seiner Männerporträts ist schlechthin ungenießbar.

Aber wozu diesem liebenswürdigen Schwerenöter gegenüber strenge Worte verschwenden? Er besaß neben seiner natürlichen Begabung auch den frohen Sinn, seine Gaben anzuwenden, und wenn er sie auch in seinen späteren Jahren zu einer Massenproduktion von oft leeren und faden Porträts mißbrauchte, so zeugen diese noch von dem Genuß, den ihm sein sicheres Auge, seine leichte, elegante Hand

bereiteten. Er wirkt ansteckend mit dieser seiner Freude an der Arbeit, und er packt mit der liebenswürdigen Ehrlichkeit seiner schlichten dänischen Auffassung. Seit seiner Zeit hat die Porträtmalerei weitere Fortschritte in der Nüchternheit gemacht, und die Menschen auf seinen Bildern mögen deshalb dem heutigen Geschlecht mehr



Abb. 3. Jens Juel: Porträt des Naturforschers Bonnet.

von Festes- und weniger von Alltagsstimmung erfüllt scheinen, als es in der Absicht des Künstlers lag. Daher ist es notwendig daran zu erinnern, daß seine Porträts für ihre Zeit einen vollständigen Bruch mit dem Porträtstil der vorhergehenden Periode bedeuteten, einen Riesenschritt dem Leben entgegen, das sich in der voraufgegangenen Porträtkunst dem Beschauer gegenüber herablassend und vornehm verhalten hatte.

Wahrscheinlich hat Juel in dem Bilde des Genfer Philosophen Bonnet (Abb. 3) zum ersten Male gewagt, einen angesehenen Mann im Schlafrock darzustellen. Der einzige, der möglicherweise in dieser Hinsicht auf den Vorrang Anspruch machen könnte, ist der Dresdener Graff, dem Deutschland denselben Fortschritt in der Porträtkunst verdankt wie Dänemark Juel: die Ausrottung falscher Etikette und erheuchelter feiner Manieren und das Hervorholen des natürlichen Menschen.

Mild und weich von Gemüt, gewandt und fügsam, gab er den andauernd unfrischen Neigungen seiner Zeit ein wenig nach, namentlich ihrer Vorliebe für geleckte Pinselführung und den schmeichelnden Goldschimmer der Farbe. Aber eine kleine Anzahl Porträtskizzen von seiner Hand läßt erkennen, daß er auch als Maler und Kolorist ein Mann des Fortschrittes hätte werden können. Eine Skizze zu einem Porträt Frederiks VI. als Kronprinz verspricht ein malerisch monumentaleres Bild, als man solche, außerhalb Englands, unter den Porträts des 18. Jahrhunderts anzutreffen pflegt. Eine Skizze von seinen Kindern, die in einem Garten im Sonnenschein spielen, verspricht ein malerisch entwickelteres Bild, als es die Art in den letzten Jahren des Jahrhunderts war. Es existiert sogar eine Skizze (von einem unbekannten Manne mit dem Hute in der Hand), die in Europa berühmt und in der Kunstgeschichte genannt sein würde als ein merkwürdiger Vorbote des malerischen Temperamentes in der französischen Malerei um 1830, wenn sie französischen Ursprungs wäre und nicht im Kopenhagener Kunstmuseum, sondern im Louvre in Paris hinge.

Die von aller Konvenienz befreite Meisterschaft und der überlegene fortschrittliche Geist, die diese Porträtskizzen zeigen, kamen leider bei Juel nicht zur Entwickelung. Er mußte sich damit begnügen, auf einem ganz anderen Gebiet, dem der Landschaftsmalerei, das er ungestört und unabhängig von den Zeitverhältnissen pflegen konnte, seine Persönlichkeit auszuprägen und sich zu der frischen Auffassung zu bekennen, die seinem Empfinden doch im Grunde entsprach, wenn es auch den Anschein haben könnte, als wäre sein eigentliches Element die schwüle Atmosphäre der damaligen Salons gewesen. Die Annahme liegt nahe, daß er von Rousseauschen Ideen beherrscht war, da er mehrere Jahre in der Stadt Rousseaus und noch dazu im Hause eines seiner Anhänger gewohnt hatte. Seine bürgerliche Menschenbetrachtung ist im Innern ihres Wesens Rousseauisch. Seine Naturbetrachtung ist es in noch höherem Grade. Am kräftigsten erfrischen ihn die großen, phänomenalen Naturstimmungen. Er liebte es, auf dem Lande zu sein bei Sonnenauf- oder -untergang, aber am allerliebsten, wenn es große Naturschauspiele zu sehen gab. „Ins Meer sich ergießender Gewitterregen" war der Titel eines seiner Bilder, „Versuch, das Nordlicht zu malen" heißt ein anderes, „Bauernhof bei heraufziehendem Gewitter (Abb. 1) ein drittes. Seine ersten Landschaften malte er offenbar mehr unter der Wirkung einiger alten Landschaftsmeister als unter dem Eindruck der Natur selbst. „Der Sommerabend" z. B. ist in Claudes Stil gehalten und etwas vom „Baumschlag" und der sonstigen Malschablone der Alten blieb immer an seinem Pinsel hängen. Er drang nur selten einmal in den Charakter des einzelnen landschaftlichen Motivs ein. Aber für das Stimmungs-

leben in der Natur besaß er offenen Sinn, und die Seele der dänischen Natur hat er früher und feiner empfunden als irgend einer seiner Zeitgenossen.

Unter anderen und größeren Verhältnissen hätte seine hervorragende Begabung sich sicherlich anders und größer entwickelt, und er hätte vielleicht eine Art von europäischer Bedeutung erlangt. Carstens (um von Thorvaldsen ganz zu schweigen) hat uns gezeigt, wie ein in Dänemark geborenes Genie unter einem der Kunst günstigeren Himmelsstrich auszureifen vermag. Allerdings entwuchs Carstens in der Fremde auch der Kunst seiner Heimat. Seine Bedeutung für Dänemark beschränkt sich auf seine Bedeutung für Thorvaldsen; mit der Malerei



Abb. 4. Carstens: Die Parzen. (Zeichnung.)

seines Vaterlandes steht er in keinerlei Verbindung. Aber wenn er auch mit eigenen Worten bestätigt hat, daß er der Menschheit und keinem einzelnen Lande angehöre, so mögen die Dänen sich doch nicht jeden Anrechtes auf seine Kunst begeben. Wir haben daher eines seiner Werke unter unsere Abbildungen aufgenommen (Abb. 4), gehen aber im übrigen zur Tagesordnung über: der ferneren Entwickelung der dänischen Malerei in der Zeit vor Eckersberg.

Leider ist diese Tagesordnung schnell erschöpft, wenn es auf die Entwickelung ankommt. Erik Pauelsen offenbart in seinen Landschaften vielleicht einen für die dekorative Bildwirkung der Landschaft entwickelteren Sinn als Juel, aber das Naturgefühl äußert sich in seinen Bildern in konventionelleren Formen und Farben

als bei dem Vorgänger. Auch seine Porträts verraten eher weniger als mehr an intimer Auffassung, als wir bei Juel finden. Das behäbige, stattliche Porträt von Frederikke Brun geb. Münter mit ihrer Tochter Charlotte zeigt einen gewissen allgemeinen, schönen Angelika Kauffmannsch-europäischen Stil; ein Bild von der Gattin des Künstlers läßt einen noch näher bestimmbaren Einfluß erkennen, nämlich den des großen französischen Sentimentalisten Greuze. Sowohl diese als andere Porträts zeigen Pauelsen von einer galanteren und oberflächlicheren, weltmännischeren Seite als die, von der man ihn in zwei kleinen naiven Genrebildern („Der Freier" und „Die Störung") im Kopenhagener Kunstmuseum kennen lernt. Soweit seine Kunst bis heute bekannt ist, darf man von ihr sagen, daß nichts in ihr auf Zukünftiges hindeutet. Einen einzigen Fingerzeig in dieser Richtung findet man merkwürdigerweise bei einem Maler, der im übrigen typisch ist als Befriediger der bescheidenen Ansprüche, die der Däne des 18. Jahrhunderts an die Kunst stellte, nämlich bei Lorentzen. Er malte Ansichten aus allen Gegenden der Welt, namentlich aber aus Norwegen, Stoffe aus der nordischen Geschichte, Szenen aus Holberg und überhaupt alles, was sich ihm darbot, darunter hauptsächlich Porträts. Sowohl seine Landschaften als seine Historienbilder sind schlechthin Fabrikware, flüchtig hergestellt, vermutlich zu billigen Preisen. Anders verhält es sich mit seinen Porträts. Die frühesten sind freilich reine Dekorationsbilder im Rokokostil; aber in den späteren zeigt sich eine merkbare Steigerung seines Sinnes für Charakterisierung. Sein Bild der üppigen Frau Tutein ist in der Beziehung besonders lehrreich. In der Ausführung hat der Künstler wohl nicht das erreicht, was ihm vorschwebte; aber man sieht doch, daß seine Absichten von einer Ehrlichkeit waren, wie man sie kaum bei irgend einem dänischen Porträtmaler jener Zeit findet. Dieses Bild ist gewissermaßen ein Eckersberg vor Eckersberg, und mehr im Geist dieses Meisters gehalten als z. B. die Porträts, die der so geschickte Hornemann in seinen späteren Jahren unter dem unmittelbaren Einfluß Eckersbergs schuf.

Auf die anderen dänischen Maler, die Ende des 18. Jahrhunderts geboren waren und deren Leben in die Lebens- und Schaffenszeit Eckersbergs hineinreichte, übte dieser keinen oder doch keinen sehr merkbaren Einfluß aus. Aeußerst schwach ist dieser Einfluß in den Arbeiten aus den zwanziger Jahren von Hans Hansen zu spüren, der ein Schüler Juels war und im übrigen seinem Meister nach besten, aber schwachen Kräften nachahmte. Als Historienmaler scheint Kratzenstein-Stub seinen Stil an Thorvaldsen gebildet zu haben, während der Stil seiner Porträts eher der französische jener Zeit ist und im besonderen an Gérard erinnert. Er war übrigens noch kaum zur künstlerischen Reife gelangt, als er im Jahre 1816 starb, im selben Jahre, in welchem Eckersberg aus dem Auslande heimkehrte. Andere Maler dieser Zeit waren allzu fertig und in ihrer Manier gefestigt, um dem neuen Gebot des Naturstudiums zu gehorchen. So C. F. Höyer, ein hochstrebender aber unbegabter Schüler Abildgaards und späterer Eklektiker, so Fritzsch, der Blumenmaler, der sich an holländisch-französischen Mustern gebildet und etwas von der effektvollen Komposition und dem flotten Pinselschwung der Blumenmaler des 17. bis 18. Jahrhunderts (namentlich Monnoyers) angeeignet

hatte. Auch Gebauer hatte die Galerien fleißiger studiert als die Natur. Es fehlte ihm keineswegs an einem feinen, sogar romantischen Gefühl für die Tiere und die Landschaften, die er malte. Aber es fehlte ihm die Courage, sich auf seine eigenen Eindrücke zu verlassen. In bezug auf Komposition und Kolorit hat er sein Leben lang die Holländer zu Rate gezogen.

So lebte noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein gut Teil der Kunst vergangener Zeiten fort in der dänischen Malerei. Die meisten ihrer Vertreter waren aber kraftlos und in einem langsamen Absterben begriffen. In das Dunkel, in dem sie lebten, drang das Licht der Wahrheit nicht hinein, das Eckersbergs tageshelle Kunst um sich verbreitete, und das auf dem Felde der dänischen Kunst jetzt eine reiche, keimkräftige Saat aufgehen ließ.



Abb. 5. Eckersberg: Partie der Villa Borghese.



Abb. 6. Eckersberg: Das Nathansonsche Familienbild.

2. Eckersberg.

Ohne sonderliche Herzens- und mit einer eben erst begonnenen Geschmacksbildung verließ der junge Eckersberg im Jahre 1810 Kopenhagen, um sich auf die Studienreise zu begeben, von der er als ein besserer Mensch und ein anderer und besserer Maler zurückkehren sollte. Er konnte damals nicht gerade stolz auf sich sein. Er hatte die Veröffentlichung einer Reihe von mehr oder weniger trivialen Groschenblättern auf dem Gewissen; er hatte in Kompagnie mit einigen Kameraden sogar auf das Schlüpfrige spekuliert. Schließlich hatte doch das Gute in ihm gesiegt; er hatte den Drang nach innerer Läuterung in sich verspürt, um sich zu einem Künstler von Abildgaards vornehmer Art zu entwickeln, und durch unmittelbare Nachahmung Abildgaards hatte er sich bemüht, der Nachfolge in dessen Amt würdig zu werden.

Dann kam die Reise und mit ihr eine Umwälzung in seinen Begriffen und die Abklärung der Stoffe in ihm, aus der seine Persönlichkeit schließlich in kristallklarer Reinheit hervorging.

Trotz äußerlicher Sympathien für den Klassizismus seiner Zeit, dem er zuerst in seinem Schülerverhältnis zu David in Paris, später in dem Freundschaftsverhältnis zu Thorvaldsen in Rom nahe kam, festigte und formte sein Künstlercharakter sich immer enger um seine Anlage für die objektive Naturwiedergabe,

die auf einer besonderen Fähigkeit seiner Augen beruhte. Langsam und schwerfällig ging dieser Prozeß in ihm vor sich. Freilich wurde das Naturstudium bei David eifriger betrieben, als man es von dem Maler des „Leonidas" und der „Sabinerinnen" hätte erwarten sollen; aber es wurde doch begreiflicherweise mit einem größeren oder geringeren Zusatz des Stiles betrieben, den die Bilder des Meisters zeigten. Eckersbergs „Spartanische Knaben" sind eine Studie aus dieser Schule mit einem Zusatz dieses Stiles, in dem das plastische Element vorherrschend ist. In Rom bestärkten Thorvaldsen und Canova ihn noch mehr in der plastischen Auffassung. Sie äußert sich kräftig in dem großen Bilde „Zug der Israeliten durch das rote Meer"; sie äußert sich schöner in dem kleinen Bilde „Schlafende Frau in antikem Gewande" im Thorvaldsen-Museum. Damit hatten jedoch seine Augen auch empfangen, was sie an plastischer Anschauung aufnehmen konnten; ihre natürliche Anlage für malerische Natureindrücke kam zum Durchbruch, als die „Römischen Ansichten" entstanden (Abb. 5). Man bedenke, in welchem Stadium die Landschaftsmalerei in Rom und überall sonst sich noch befand, als Eckersberg diese Studien malte. Noch wurde die „heroische" Landschaft gepflegt, in der, wie es 1817 in einer Anleitung zu ihrem Studium heißt, der Maler, durch die Lektüre der alten Schriftsteller, sowie durch die eifrige Vertiefung in die großen Denkmäler des Altertums genährt, seine Kompositionen durch diesen oder jenen historischen Zug zu adeln vermöge, z. B. durch passende Motive aus der Architektur der Griechen oder Römer. Und in Uebereinstimmung mit solchen Formeln wurden die architektonischen Monumente Roms von den Malern als reine Dekorationsstücke benutzt. Sie brachten den Titusbogen auf einem Berg in Olevano an; sie versetzten die Tempel in die Campagna. Die gestürzten Säulen und Kapitäle des Forums lagen im Vordergrunde jeder zweiten Landschaft herum, und damit man nicht glauben sollte, daß sie nicht immer dort gelegen hätten, ließ man sie von tausendjährigem Efeu umschlungen sein. Im Verhältnis zu dieser schematischen Landschaftskunst der Zeit muß man Eckersbergs römische Ansichten betrachten, um ihren fortgeschrittenen Geist gebührend schätzen zu können. Das Geheimnis dieser Studien ist, daß gar kein Geheimnis in ihnen steckt. Eckersberg malte nur, was er sah, aber er sah zum ersten Male ganz mit eigenen Augen — Augen, die rein organisch von einer selten vollkommenen Bildung waren. Es ist, als habe die Natur diese Sehkraft begünstigt, indem sie ihr als Zugabe das Vermögen verlieh, wie ein Fernrohr zu wirken, und sie weitsichtiger machte als gewöhnliche Augen. Eckersberg sah mit seinen Augen das Entfernte ebenso klar, sicher, scharf und eindringlich wie das Nahe; sie funktionierten, auf die Motive eingestellt, von denen hier die Rede ist, so untrüglich sicher, wie man es eher von einem optischen als von einem organischen Apparat hätte erwarten können; in Linien und Farben von der Reinheit und Klarheit eines Spiegelbildes stehen diese Studien auf der Leinwand. Die kerngesunde Konstitution, der sie ihre Eindrücke mitteilten, ist vielleicht eine teilweise Erklärung dieses Phänomens. Ohne eine Spur von Nervosität, wie seine Konstitution war, nahmen seine Augen die Eindrücke ruhig und ungestört in sich auf; nie erregten diese irgendwelche Erschütterung, die den Blick beeinträchtigte, trübte oder nach innen, auf innere Offenbarungen statt nach außen auf die greifbare Wirklichkeit richtete.

An dieser hingen seine Augen unablässig und mit einer unwandelbaren Liebe, in deren Einseitigkeit eine Spur von Genialität lag. Gleichwohl war Eckersberg kein Genie. Ihm fehlte die dichterische Begabung, die Fähigkeit des schaffenden Künstlers, in flammender Seele das aufgenommene Bild der Wirklichkeit untergehen und wie einen schöneren Vogel Phönix im Kunstwerke wieder-



Abb. 7. Eckersberg: Porträt von Thorvaldsen.

erstehen zu lassen. Nur ein einziges Mal in seinem Leben kam eine Art Inspiration über ihn: als er Thorvaldsen malte (Abb. 7). Hier standen ihm, ohne daß er es ahnte, höhere Mächte zur Seite. Dieses eine Mal steigerte sich seine Beobachtungsgabe zum Seherblick.

Es geschah nicht zum zweitenmal, daß er sich selbst in dieser Weise übertraf. Zwar hatte er nach seiner Heimkehr häufig genug Gelegenheit, hervorragende oder hochstehende Persönlichkeiten zu porträtieren, aber weder diese noch jene

brachten seine Beobachtung aus ihrem Gleichgewicht. Er hatte bald nach seiner Heimkehr ein häusliches Glück als Gatte und Vater gewonnen, und dieses Glück gab seinem Wesen eine gewisse Weichheit und eine milde Wärme, erhitzte es jedoch nie über eine gleichmäßige und normale Temperatur hinaus. In der ruhigen All-



Abb. 8. Eckersberg: Porträt von Frau Schmidt.

tagsluft der Häuslichkeit gediehen dagegen seine bürgerlichen Tugenden ausgezeichnet, seine Liebenswürdigkeit und Rechtschaffenheit, sein Fleiß und sein ausgeprägtes Pflichtgefühl. Er wußte, daß wie in aller Lebensarbeit so auch in der Kunst der Fleiß für das Talent Ersatz bietet, und er war sich darüber klar, daß er nicht zu den genialen Meistern gehörte, die mit ein paar Pinselzügen künstlerische Werte auf die Leinwand zu streichen vermögen. Was sich in Eckersbergs Werken an

Kunstwert findet, das hat er in ganz anderer Weise erarbeitet. Nichts achtete sein Pinsel zu gering. Aus Angst, daß ihm etwas verloren gehen könne, ging er dem Halbdunkel aus dem Wege. Nur im klaren, nüchternen Tageslicht konnte er den Drang befriedigen, der seine einzige künstlerische Passion geworden war, unabläßig sich seinen Studien und Forschungen (um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen) hinzugeben.

Es waren nicht Herzen und Nieren, die er erforschte, sondern alles, was er leibhaftig mit seinen Augen vor sich sah. Er ist als Porträtmaler Realist, Naturalist, ja man könnte ihn sogar einen Materialisten nennen, wenn sein Materialismus nicht getragen wäre von jenem Idealismus, der auf seine Weise die kleinsten Dinge der Außenwelt mit einer so innigen Liebe umfing. Sein Porträt von Madame Schmidt in ganzer Figur und Lebensgröße (Abb. 8) ist in bezug auf realistische Anschaulichkeit in der dänischen Kunst unübertroffen geblieben; das Nathansonsche Familienbild (Abb. 6) ist es kaum minder. Von edlerer Auffassung ist jedoch das Porträt des jungen Fräulein Marsmann (Abb. 9), und zwar sowohl durch die Kraft des Kolorits — denn Vermeer van Delft hat nichts Schöneres gemalt, als ihr Kleid mit dem weißen Tüll über der gelben Seide — als auch durch die künstlerische Haltung; denn kein anderes Bild Eckersbergs zeigt einen so ausgeprägt aristokratischen Stil. War es seine Zeit, der es an Sinn für einen solchen Stil mangelte? Oder war er selbst zu demokratisch, um offene Augen dafür zu haben? Vielleicht war in gewissem Grade beides der Fall. Die Dänen sind stets ein Volk gewesen, das an seiner schlichten Bürgerlichkeit und seinen einfachen Lebensformen zu erkennen war. Doch nie war die Bürgerlichkeit schlichter, nie waren die Lebensformen einfacher als in der Zeit, deren Menschen Eckersberg dargestellt hat, und nie sind Menschen von einem Künstler dargestellt worden, der selbst von so ausgesprochen bürgerlichem Wesen war. Daher der potenzierte, typisch dänische Charakter seiner Porträts. Dieser Charakter ist eine derjenigen Entdeckungen, zu denen er unbewußt — mit geschlossenen Augen könnte man sagen, wenn er sie nicht gerade seinen Augen verdankt hätte — geführt wurde von seinem Drange, auf allen Gebieten der Wahrheit auf den Grund zu kommen. Und es leuchtet ein, daß diese Entdeckung eine der größten ist, die die dänische Kunstgeschichte zu verzeichnen hat.



Abb. 9.
Eckersberg: Porträt von Fräulein Marsmann.

Aber die Frische des Blickes, die in frühen Kulturstadien die Entdecker in der Kunst schafft und ihre Betrachtung zu der später allgemeinen macht, führte ihn noch zu anderen Entdeckungen als dieser einen des dänischen Typus. Er ward auch der Entdecker der dänischen Landschaft und des dänischen Meeres.

Seine Vorliebe für die See begann mit einer Passion für Schiffe. Er interessierte sich mehr und mehr für Mechanik und Konstruktion und fand im Schiffswesen ein ausgiebiges Feld für dieses Interesse. Ueberall wo sich Gelegenheit fand, machte er sich damit vertraut. Er verkehrte mit Bootbauern und Seeoffizieren, und auf den Schiffswerften war er ein täglicher Gast. Seine ersten Marinen sind denn auch mehr Darstellungen von Schiffen als von der See. Mit absoluter Vertrautheit bewegt sein Pinsel sich auf den vollgetakelten Masten und erklärt und veranschaulicht die Funktionen der Stengen und Raaen und ihres ganzen Zubehörs, und er tanzt einen zierlichen Seiltanz auf den Hunderten von Tauen, die ohne das leiseste Zittern der Hand gezogen sind. Von der See ist wenig in diesen ersten



Abb. 10. Eckersberg: Ein Kaperschoner, verfolgt von einer Fregatte.

Marinen. Er fand sich mit ihr ab, indem er sie unter dem möglichst niedrigen Horizont sah und ihr die Form kleiner scharfer Wellen gab. Das flüchtige, veränderliche und ungebundene Element wurde nie so recht das seine; aber allmählich fesselte die See doch sein Interesse ebenso sehr wie das Schiff. Er fand in der See einen ganz neuen Gegenstand für seine Forschung, mit der die Kunst ihm immer mehr identisch wurde, und er erreichte auf wissenschaftlichem Wege eine eingehende Kenntnis von ihr. Es ist jedoch klar, daß man große Unmittelbarkeit nicht von Bildern erwarten darf, denen vielerlei Erwägungen vorausgegangen sind, und unter deren Farbenschichten sich eine Menge Konstruktionslinien verbergen. Die flüchtigen Erscheinungen und die Stimmungen über der Meeresfläche war er nicht imstande zu schildern. Auf dem Bilde „Thorvaldsens Heimkehr auf der Reede“ erscheint der massive Regenbogen, dessen „Nadir“ er gesucht und dessen Radius er sich mit Hilfe einer bestimmten Tangente ausgemessen hatte, als die Grenze dessen, was er als Marinemaler konnte und nicht konnte. Er vermochte nicht die Erscheinungen zu erfassen, ohne daß er gleichsam hinten herum mußte, um zu sehen, wie und woraus sie gemacht waren. Erst als das Alter seine Augen

geschwächt hatte, malte er während einiger Jahre, da seine Augen wohl nur eben so „schwach" waren, daß man sie hätte normal nennen können, eine kleine Reihe Seestücke von mehr malerischer Art (Abb. 10). All die Energie, die er früher auf die verschiedenen Details verstreut, hat sich in diesen Arbeiten konzentriert und verdichtet in der Wiedergabe der Gesamteindrücke, die ihm jetzt seine nicht mehr lediglich analysierenden Augen vermittelten. Es ist, als betrachteten diese die See mehr in allgemein-menschlicher Weise, es scheint auch, daß sie ihm eine mehr rein menschliche Freude an der See gewährten, denn in keiner seiner früheren Schilderungen derselben lebt ein so frischer, so fröhlicher und freier Geist wie in diesen. Sein überscharfes Gesicht mußte auf das Normale und Ursprüngliche reduziert werden, ehe es die große, schlagende Naturwahrheit zu finden vermochte, die er früher wohl gesucht, aber nie ganz erreicht hatte: das Kolorit der dänischen Gewässer, wie es ist, wenn es sommerlich über den Sunden blaut und die Sommersonne die weißen Segler beleuchtet, die Dänemarks grüne Inseln umkreisen.

Schneller, leichter und wie die Gelegenheit sich gerade bot, machte er seine Entdeckungen auf dem Lande. Wenn er draußen in einem Landhause bei Charlottenlund wohnte, wo er ein paar Jahre lang seine Familie in der warmen Jahreszeit einlogierte; oder wenn er jeden Sommer einmal in einem Mietswagen nach damaliger Sitte mit Frau und Kindern eine Landpartie machte; oder wenn er an einem schönen Septembertage von dem Verlangen ergriffen wurde, vor den Stürmen des Herbstes die grünen Bäume noch einmal zu sehen; oder wenn er seine Schüler auf ihren Ausflügen begleitete, so benutzte er unweigerlich die Gelegenheit, irgend ein landschaftliches Motiv zu malen. Er verstand es, sich an solchem Tage draußen gut umzusehen. Was er unter dem Deckel seines Malkastens mit nach Hause brachte, waren nur Kleinigkeiten im Vergleich zu dem Schatz an Einzelerinnerungen, mit denen er seine Skizze zu bereichern vermochte, wenn er sie nach der Rückkehr in ein Bild verwandelte. Aus lauter überströmendem Gefühl für das Kleine in der Natur, dem es bisher in der dänischen Landschaftskunst an Pflege gefehlt hatte, ließ er dann zuzeiten seinen Pinsel allzu liebevoll daran herumpusseln. Seinen fertiggemalten Landschaften ist es anzumerken, daß sie ihre letzte Reife nicht im Freien empfangen haben. Es ist die Kultur der Stube und der Herzkammer. Aber für eine solche Kultur eignete sich die lichte und idyllische dänische Natur, mit der er sich vorzugsweise beschäftigte, indem er mit Vorliebe im nördlichen Seeland malte. Sein kleines Bild aus der Renbjerger Ziegelei bei Flensburg (Abb. 11) zeigt jedoch, daß sein inniges Verhältnis zu der dänischen Natur unverändert blieb, auch wenn er sich von seinem eigentlichen Gebiet entfernte. Gänzlich ungelehrt, ein reiner Autodidakt, wie er es als Landschaftsmaler war, unberührt von allen früheren und gleichzeitigen Regeln und Methoden der Landschaftsmalerei, mit unverbrauchtem und deshalb frischem Natursinn, und in seinem eigentümlichen Zustande höchster Wachsamkeit des Auges, drang er tiefer in die Natur ein, die er malte, als es irgend einem seiner Vorgänger geglückt war. Die Grundakkorde im Kolorit der dänischen Natur hat er als Erster von allen mit endgültiger und entscheidender Sicherheit angeschlagen.

Mit diesen seinen Entdeckungen unveränderlicher Grundzüge in der Physiognomie des dänischen Landes, des dänischen Meeres und des dänischen Volkes hat er sich ein viel größeres Verdienst erworben, als mit seinen großen historischen Gemälden und Altarbildern, die nach seiner eigenen Meinung seine eigentlichen Taten als Künstler ausmachten.

Wir müssen zugeben, daß seine Malerei nur Prosa ist. Aber an der an Poesie so armen dänischen Malerei ist seine Prosa so ziemlich die schönste. Sie ist schön, die Form seiner Kunst, weil sie natürlich ist. Sie ist natürlich, weil sie der unmittelbare Ausdruck seines Geistes war; in der vollen Uebereinstimmung der Art seines Geistes mit der Art seiner Form liegt die große, unerschütterliche innere Wahrheit seines Künstlercharakters.

Und gerade diese selbe innere Wahrheit war das Fundament, auf dem auch die Schule ruhte, die Eckersberg gründete.



Abb. 11. Eckersberg: Die Ziegelei Renbjerg am Flensburger Meerbusen.



Abb. 12. Köbke: Am Sortedamssee.

3. Eckersbergs Schule.

Ungefähr gleichzeitig mit Eckersberg lebten drei Künstler, von denen der eine sehr spät, der andere nie einen Platz in der Entwickelung fand, während der dritte, abseits von den anderen, allmählich zu einer hervorragenden Stellung gelangte. Der erste von den dreien war J. P. Möller, der Landschaftsmaler, Eckersbergs Freund und Studiengenosse in Paris, der erst im Alter, unter dem Einfluß der jüngeren Landschaftsmaler, in ein intimeres Verhältnis zur dänischen Natur trat und seiner früheren trockenen Manier zum Teil entsagte. Der zweite war J. L. Lund, der ein paar Jahre vor Eckersberg dieselbe Ausbildung wie dieser bei David genossen hatte, der aber nicht so glücklich gewesen war wie Eckersberg, den realistischen Geist in diesem Unterricht zu entdecken und festzuhalten. Später knüpfte er in Rom freundschaftliche Beziehungen an zu vielen der bekanntesten Idealisten jener Zeit — vor allem zu Thorvaldsen — und erwarb sich durch diese sowie durch literarische Studien eine hohe Vorstellung von den erhabenen Zielen der Kunst. Aber seine Bedeutung als Künstler wurde deshalb keine größere. Besser als seine Historienbilder sind im Durchschnitt seine Porträts, am besten vielleicht ein paar Idealbilder der Attituden-Künstlerin Ida Brun, die das eine Mal die Büste ihrer Mutter bekränzend, das andere Mal als Muse der Erinnerung vor den Ruinen Roms dargestellt wird. Aber auch in diesen Bildern ist der Idealismus nur eine zeitgemäße deutsche Auffassung ohne die Grundlage eines Studiums der Wirklichkeit. Davon besaß Lund

nicht genug für seine eigene Kunst, geschweige denn so viel, daß er anderen davon hätte abgeben können. Er wurde gleichzeitig mit Eckersberg Professor an der Kunstakademie. Er beeinflußte — jedoch schwerlich günstig — Blunck (dessen Kunst später eine Richtung nahm, die noch mehr als die seines Lehrers mit der deutschen parallel ging), aber er hatte im übrigen nicht entfernt so viel Anziehungskraft für die heranwachsende Künstlergeneration wie Eckersberg.

Verführerischer als Vorbild für die junge Generation war der dritte Künstler, der eine von Eckersbergs Kunstrichtung abweichende Stellung einnahm, C. A. Jensen, der Porträtmaler mit dem eminenten Talent und dem oft recht geringen Gefühl für die Verantwortung, die mit dem Besitz des Talentes verbunden ist. Sein Talent bestand in einer blitzschnellen und geistvollen Auffassung und einer sie glücklich ergänzenden, sprühend geistreichen Geschicklichkeit (Abb. 13). Beiden Eigenschaften verdankte er seinen Beruf als Porträtmaler; aber er hatte es denselben Eigenschaften auch zu danken, daß er als solcher mehr gesucht wurde, als für seine Gründlichkeit gut war. Diese war nie sehr groß, sie nahm mit den Jahren ab, und seine Bilder wurden späterhin nur flüchtige Skizzen. Aber gerade in diesen ist seine Auffassung so treffsicher und sein Vortrag so glänzend, daß er manchmal an keinen Geringeren als an Frans Hals erinnert.



Abb. 13. C. A. Jensen: Porträt des Theatermalers Troels Lund.

Von einer so leuchtenden Erscheinung am Himmel der dänischen Kunst finden sich natürlich Reflexe hier und da in der Kunst der Jüngeren; am häufigsten bei Köbke, vereinzelt bei Marstrand und Roed. Alles in allem sind jedoch diese Reflexe verschwindend im Vergleich zu dem dauernden und konstanten Licht, das sich von Eckersbergs Kunst über den großen Kreis seiner Schüler ergoß.

Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre stand seine Schule in ihrer höchsten Blüte. Seine besten Schüler waren damals: Rörbye, Roed, Bendz, Köbke, Petzholdt, Adam Müller, Küchler, Constantin Hansen, Eddelien und Marstrand. Für alle diese war der Tag, an dem sie Eckersbergs Atelier betraten, von grundlegender Bedeutung für ihre Zukunft gewesen. Sie erhielten von Eckersberg Anweisungen, die sie fassen konnten; bei ihm gab es keine Vornehmheit und keine schwer verständliche Gelehrsamkeit, wenn er sie nicht gerade mit der Lehre von der Perspektive plagte. Er lehrte, daß das erste Gebot für den Maler sei, mit unverbrüchlicher Wahrheit das Gesehene darzustellen. Er lehrte sie ferner, daß es nicht auf das „Was" der Darstellung, sondern ausschließlich auf das „Wie"

ankomme, und er verlangte dementsprechend liebevolle Vertiefung in die kleinsten Einzelheiten der Natur. Er lehrte sie endlich, daß nur was man zur Hand habe, auch dem Herzen nahe genug stehe, um geliebt und gemalt zu werden. Er lehrte sie mit anderen Worten, seinem Beispiel zu folgen und sein Werk fortzusetzen, ohne jedoch der freieren Entwickelung ihrer Persönlichkeit auch nur im geringsten Gewalt anzutun.

Natürlich hatten sie schon in ihrer Jugend Anlage zu den persönlichen Eigenschaften, die später in ihrer Kunst zutage traten. Man braucht auch nicht besonders scharf hinzusehen, um schon in ihren frühen Bildern die individuellen Unterschiede zu bemerken. Doch treten diese bei weitem nicht so deutlich hervor, wie man es erwarten könnte. Allerdings trägt fast jedes ihrer Bilder außer dem gemeinsamen Charakter von Zeit und Schule auch das Gepräge des Einzelnen, der es gemalt hat; aber dieses Gepräge ist entschieden schwächer als jenes. Das läßt sich kaum anders erklären, als daraus, daß die künstlerische Persönlichkeit bei diesen jungen Männern noch nicht geweckt war. Ohne daß sie es wußten oder merkten, geschweige denn, daß sie es wollten, kam ihre Persönlichkeit in ihren Bildern zur Geltung. Aber gerade dieses Hervortreten mit der zarten und scheuen Anmut unbewußter Naivetät ist wohl die schönste der gemeinsamen Tugenden der Bilder, die Anfang der dreißiger Jahre von Eckersbergs Schülern gemalt wurden.

Unter ihren Gemälden aus jener Zeit treten besonders die Porträts hervor, und zwar nicht nur der Zahl, sondern auch der Qualität nach. Sie bekunden eindringendes Studium der Formen, sind von feiner Zeichnung, frischem Kolorit und eleganter Pinselführung; die Auffassung der dargestellten Personen ist ehrlich, schlicht und treuherzig. Nach den Porträts kommen Genrebilder, Motive von Kopenhagener Straßen und aus Kopenhagener Häusern (nur ausnahmsweise Bilder aus dem Volksleben, die einer späteren Generation vorbehalten waren), voller Gemütlichkeit und Wärme und selten mit so stark erzählendem Inhalt, daß das Malerische darunter litt, stets jedoch erzählt in einer eigenen stillen Weise, ohne Spur von forciertem Humor. Die glücklichen jungen Künstler! Wie leicht fiel es ihnen, echt und natürlich zu sein! Alle Kräfte und Mächte, die bei der Entstehung eines Kunstwerkes mitwirken, befanden sich damals in Dänemark im Zustande junger unberührter Unschuld. Auch der größte Teil der ganzen dänischen Erscheinungswelt war damals noch nicht in Angriff genommen; und die Natur zeigte sich ihnen wohl daher in einer mehr jungfräulich-reinen Gestalt, als es heutzutage der Fall ist, da ihre Schönheit so oft in Bildern enthüllt — und so oft entweiht — worden ist. Da lagen als Gegenstände malerischer Beobachtung noch ganz unbenutzt die alten dänischen Schlösser und Kirchen und boten sich diesen jungen Künstlern als Motive für ihre ersten Bilder dar, die uns noch heutigen Tages durch ihre Frische entzücken. Am fühlbarsten ist aber doch zweifellos die natürliche Unmittelbarkeit ihrer Landschaften, in denen die ersten Keime der Liebe zur Natur aufgingen, die Eckersberg in die Herzen seiner Schüler gesät hatte. Diese kleinen Landschaften wirken auf das Gemüt, wie Morgen und Morgentau auf unsere Sinne. Ihr geistiger Gehalt ist so ätherrein, wie er nur an einem solchen Morgen der Zeiten sein kann, wie jener war, an welchem sie entstanden.

Dieſe jungen Augen, die nur erzogen waren, um zu ſehen, wie wache Augen ſehen müſſen, aber ſelten ſehen können, — dieſe Augen machten nun auf allen



Abb. 14. Bendz: Das Finckſche Kaffeehaus in München.

Gebieten Entdeckungen neuer maleriſcher Schönheiten, oft anſpruchsvoller in ihrer Wahl, als es der von Jugend auf weniger verwöhnte Eckersberg geweſen war. Die

Farbenkünstler unter ihnen waren namentlich Bendz und Köbke. Bendz, der leider in ganz jungen Jahren starb, hat nicht viel geschaffen; aber alles was er hinterlassen hat, ist von feinster malerischer Qualität. Er unterschied sich von Eckersberg besonders darin, daß er mehr Sinn hatte für den Einfluß der Atmosphäre auf die Farbe als für diese selbst (als Lokalfarbe), und bezeichnenderweise ist er es, dem die dänische Kunst die ersten Versuche zur Darstellung künstlicher Beleuchtungseffekte verdankt. Die „Tabaksgesellschaft" zeigt ihn als einen mutigen, sein Meisterwerk, das „Finckſche Kaffeehaus" (Abb. 14), als einen glücklichen Experimentator in der Wiedergabe künstlicher Lichtwirkungen, und fast alles, was er sonst gemalt hat, zeugt davon, daß die malerische Beobachtung der eigentliche Kern seines Künstlerwesens war. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß nicht auch der Sinn für Charakteristik, der sich in seinen Porträts bekundet, Anerkennung verdiente; auch nicht, daß man Empfindung für das Leben in seinen Lebensschilderungen vermißt. Behagen und Stimmung sind überall vorhanden, wo er uns hinführt, sei es an einer Kopenhagener Straßenecke oder in einem alten Kloster in der Fremde, oder in dem Zimmer, wo er das herrliche Raffenbergsche Familienbild malte. Aber könnte man solchen Regungen auf den Grund kommen, so würde man doch eher in seinem Auge als in seinem Herzen die Stelle finden, wo ihn die Umgebung am intimsten berührte. Köbke ist um einige Grade lebenswärmer, weil er mindestens ebenso sehr mit dem Herzen wie mit dem Auge für seine Umwelt empfand. Er hatte den auch für einen Künstler unschätzbaren Vorzug, ein Herz von Gold zu besitzen und in einem der köstlichsten Gefühle des bürgerlichen Herzens, in der Liebe zum Heim und zur Heimat hat seine Kunst ihre tiefsten Wurzeln. Seine Familie, die Verwandten und Freunde, die über die Schwelle seines Hauses treten, sind die eine Hälfte seiner Welt; die andere Hälfte sind die idyllischen Umgebungen seines Heims. Er hat keinen höheren Wunsch, als Bilder von diesen Menschen und diesen Stätten zu sammeln, die sein selbstloses Dasein füllen. Dort sehen wir seine reizende junge Schwester mit friedlicher Hausarbeit beschäftigt. Da sitzt sein Vater, der ehrenwerte alte Bäcker im Kastell, mit der breiten selbstbewußten Haltung. Hier sehen wir die Mutter, des Vaters „liebe Grethe" mit dem Strickknäuel, dem Wahrzeichen ihrer häuslichen Herrschermacht (Abb. 15). Diese und entferntere Familienmitglieder malt er mit der tiefen Sympathie seines Familiensinnes. Und er hat ähnliche Gefühle herzlicher



Abb. 15.
Köbke: Porträt der Mutter des Künstlers.

Zuneigung für die Freunde und Kameraden, und selbst Fremde, die er hin und wieder auf Bestellung malen muß, sehen auf seinen Bildern aus, als wären sie nahe und liebe Verwandte von ihm gewesen. Ein so intimes Verständnis besaß er neben seinem intimen Gefühl. Köbke unterscheidet sich als Porträtmaler darin von Eckersberg, daß dieser, stets wach, aber in keinem einzigen Moment begabter als gewöhnlich, den Charakter Zug für Zug erforschte, während Köbke in Augenblicken gesteigerter Geistestätigkeit den ganzen Charakter intuitiv erfaßte. Darin hat er einige Aehnlichkeit mit C. A. Jensen; es war daher auch naheliegender für ihn, den Vortrag seines Pinsels bei Jensen und nicht bei Eckersberg zu lernen.

Die geistvolle Handfertigkeit im Dienst einer geistvollen Auffassung hatte Köbke von Jensen gelernt, aber durchaus selbständig entwickelt, und zuerst von allen Dänen hat er sie in der Landschaftskunst anzuwenden gewußt. Diese Handfertigkeit war es, die es ihm ermöglichte, die empfangenen Natureindrücke mit ihrer ganzen, unmittelbaren Frische auf die Leinenflächen zu übertragen, welche die ersten — bis heute auch wohl die besten — Freiluftmalereien in der dänischen Kunst enthalten. In noch höherem Grade als in der Porträtmalerei konzentrierte er sich als Landschaftsmaler. So eng zog er die Grenzen seines Wirkens als solcher, daß sie überhaupt nicht enger hätten gezogen werden können, wenn sie etwas wirklich Landschaftliches umfassen sollten. Er malte den Kastellwall von der Landseite und von der Seeseite, oder die Aussicht vom „Wall" über die „Langelinie". Oder er malte Aussichten von den Brücken und Toren des Kastells oder vom Hause seines Vaters in demselben. Als der Vater hinauszieht in die Vorstadt in ein Haus, dessen Garten bis zum Sortedams-See hinabreicht, malt er die Aussicht über den See, oder Partien aus der nächsten Nachbarschaft. Weiter entfernt er sich nur ungern. Macht er einmal einen Ausflug nach Frederiksborg, so geschieht es, um das Schloß, nicht die Gegend zu malen. Gewöhnlich sucht er seine Motive auf der schmalen Grenzscheide, wo Land und Hauptstadt sich berühren, und wo die letzten vereinzelten roten Dächer von dem grünen Ring der Gärten und Felder eingefaßt werden. Keine romantische Sehnsucht ins Weite lockt ihn aus diesen Bereichen, wo er ortskundig und eingelebt ist. Ein Busch im väterlichen Garten hat mehr Anziehungskraft für ihn als die königlichen Bäume des Tiergartens, und lieber als die salzigen Wogen des Oeresunds malt er das süße Wasser des Sortedamssees (Abb. 12). Aber ist er so noch bürgerlicher in seiner Stoffwahl, als Eckersberg es war, so zeigt er sich dafür in der Behandlung mehr als reiner Künstler. „Von der Theorie der Schattenlehre und der Linearperspektive tastet man sich hin zu den Farben und Lufttönen," sagte Eckersberg zu seinen Schülern. Köbke war nicht so gelehrt, er war um so mehr der geborene Maler. Seine Anschauung war unmittelbar malerisch. Wie Bendz war er besonders empfänglich für den Eindruck der Feinheit und Schönheit, die die Farbe unter der Einwirkung der Luft und des Lichtes annimmt. Er ist in der dänischen Landschaftsmalerei der Entdecker dessen, was man heutzutage die „Valeurs" nennt, in dieser Hinsicht der erste und vielleicht auch der größte Meister Dänemarks.

Während unter den Schülern Eckersbergs Bendz und Köbke das Kolorit vorzugsweise kultiviert hatten, wurden Zeichnung und Formengebung von zwei anderen tüchtigen, wenn auch etwas trockenen Talenten, Rørbye und Roed, gepflegt; besonders

unter den Händen Roeds gelangten diese Darstellungsmittel zu einem hohen Grade der Durchbildung. Beide versuchten sich in ihrer Jugend nach Art der Schultradition auf fast allen Gebieten der Malerei; aber ihr absoluter Mangel an dichterischer Fähigkeit trieb sie früh auf Gebiete, wo sie bei ihrer Tüchtigkeit und Redlichkeit mit ihrem begrenzten künstlerischen Vermögen nicht zu kurz kamen. Tüchtigkeit und Redlichkeit waren die charakteristischen Eigenschaften, die beiden gemeinsam waren, und die Roed bis ans Ende bewahrte, wogegen Rörbye später während eines mehr-



Abb. 16. Rörbye: Porträt des Malers Lorentzen.

jährigen Wanderlebens im Süden und im Orient und einer daraus sich ergebenden Erweiterung seines Gesichtskreises etwas von seiner Gründlichkeit einbüßte. Sein Meisterwerk der Formengebung, das glänzende, charaktervolle Porträt des alten Malers Lorentzen (Abb. 16), malte er 1827, erst 24 Jahre alt; auch andere Bilder, die er etwa um dieselbe Zeit schuf, ließen hoffen, daß er Eckersberg als Zeichner überlegen und als Maler mindestens gleichwertig werden würde. Vermutlich unter dem Eindruck des bunten orientalischen Volkslebens, das er mit Vorliebe malte, vielleicht auch unter dem Einfluß eines ausgedehnten Kreises ausländischer Auftrag-

geber, deren Ansprüchen er entgegenkam, verlor indessen sein Farbensinn an Feinheit, und von der Produktion seiner letzten Jahre erinnern eigentlich nur einzelne Architekturstudien aus Griechenland und Sizilien an die großen Erwartungen, die er erweckt hatte.

Besser wußte Roed in seinem viel längeren Leben sich selber treu zu bleiben. Allerdings malte auch er seine besten Bilder in der Jugend, und er hatte keinerlei Möglichkeit zu aufstrebender Entwickelung vor sich. In der späteren langen Reihe seiner Arbeiten gibt es kein einziges Porträt, das so gut verstanden und empfunden wäre wie das seiner alten Mutter (Abb. 17), auch keines, das durch seine anmutige Naivetät, die Sicherheit der Anschauung und Treue der Wiedergabe so einnehmend wäre, wie die kleinen Porträts und Genre- und Straßenszenen aus der Zeit vor seiner Reise oder die Architekturstudien aus seinem Aufenthalt in Italien. Freilich endigte seine stets knappe Palette, die anfangs eine malerische Vornehmheit zu versprechen schien, in purer malerischer Armut. Aber das Pfund, das ihm als Zeichner so reichlich zugemessen war, verwaltete er bis zum letzten mit einer Ehrenhaftigkeit, die ihn zum zuverlässigsten Porträtkünstler jener Periode machte, während seine vielen großen biblischen Bilder mehr für seinen Geschmack und seine feine Intelligenz zeugen als von Fähigkeiten, die den gewählten Stoffen entsprochen hätten. Sein trefflich entwickelter Geschmack war die Ausbeute, die er aus Italien mitgebracht hatte; im übrigen muß man sagen, daß er derjenige von Eckersbergs Schülern war, auf dessen künstlerische Richtung der Aufenthalt in Italien am wenigsten einwirkte. Noch im Alter setzte er die Traditionen der Schule fort, ohne auch nur ein Tüpfelchen daran zu ändern. Den Traditionen treu, soweit sie es mit ihren geringeren Anlagen vermochten, blieben auch Holbech, Aumont, Baerentzen und Hunäus, überwiegend Porträtmaler, die größtenteils an die Heimat gefesselt waren und denen es nicht vergönnt wurde, Italien zu schauen. Dort waren in den dreißiger Jahren einige der besten Schüler Eckersbergs zusammengetroffen, und dort kam es zum Bruch mit der Schule. Wie dieser Bruch sich bei den einzelnen Künstlern vollzog, wird man aus dem Folgenden ersehen. Hier sei nur bemerkt, daß die Scheidung sich für einige schon in der Heimat vorbereitet hatte, namentlich unter dem Einfluß des Bild-



Abb. 17.
Roed: Porträt der Mutter des Künstlers.

hauers Freund, dessen Stilgefühl und größere Kunstauffassung einen verlockenden Gegensatz bildeten zu Eckersbergs etwas kurzsichtigem Naturalismus und namentlich auf Köbke und dessen Freund Constantin Hansen eine starke Anziehungskraft ausübten.

Der letztere war übrigens schon von Natur dazu veranlagt, mit den heimischen Traditionen zu brechen. Es war ihm von Anfang an schwer gefallen, das nahe Verhältnis der anderen zum Meister zu teilen. Er besaß wohl den Sinn für Wahrheit, der dieser Schule eigen war (Abb. 18); aber er hatte frühzeitig einen angeborenen Sinn für Schönheit gezeigt und sich von der Antike stark angezogen gefühlt. Von Eckersberg vor seiner Neigung nach dieser Richtung gewarnt und im Gefühl von der Notwendigkeit des Naturstudiums, gab er sich jedoch schließlich vorläufig in Eckersbergs Hände und setzte nach seiner Ankunft in Italien das fort, was er in Kopenhagen gelernt hatte, indem er das grundsolide naturalistische Porträtbild der „Dänischen Künstler in Rom" malte. Er folgte auch insofern einem Beispiele Eckersbergs, als er sich während seines Aufenthaltes in Italien andauernd mit Architektur- und Landschaftsstudien befaßte. Aber er unterschied sich von seinem Lehrer in der Behandlung solcher Stoffe durch eine Intelligenz, einen Geistesreichtum und einen Farbensinn, wie sie Eckersberg versagt waren. Doch bald wurde das malerische Interesse bei ihm von seinem zunehmenden plastischen Sinn und seinem erwachenden Stilgefühl in den Hintergrund gedrängt. Sein Stilgefühl wurde geweckt, als er nach Neapel kam, teils von der antiken Kunst, noch mehr aber von der Schönheit des dortigen Menschenschlags. Durch das Studium an lebenden Menschen, die ihre klassische Abstammung nicht verleugneten, gelangte der Stil frisch und lebendig und nicht als toter Formalismus in seine Kunst. In einem Uebergangsstadium von seiner früheren realistisch-koloristischen zu einer späteren idealistisch-stilistischen Auffassung malte er den Vorleser auf dem Molo bei Neapel (Abb. 19). Im übrigen bereitete er sich in Italien durch eingehende Studien klassischer Kunst und Literatur auf sein Hauptwerk vor, die Freskodekoration der Vorhalle des Universitätsgebäudes zu Kopenhagen (Abb. 20), eine Arbeit, die er nach seiner Heimkehr gemeinsam mit Hilker ausführte, und in der seine Kunst sich hoch über das gewöhnliche Niveau der dänischen Malerei erhob. Mit klarer und tiefer



Abb. 18.
Constantin Hansen: Porträt von Frau Wanscher.

Einsicht in das Wesen der antiken Malerei und nicht minder in den Gedankeninhalt der griechischen Mythologie schuf er hier einen Kreis von Bildern, die in bezug auf Reinheit und Strenge des Stiles unter den entsprechenden Werken aus der neuesten Zeit kaum ihresgleichen haben. Aber zu einem Leben unter den Göttern Griechenlands war die Zeit damals nicht geeignet; auch er wurde von den Ideen seiner Periode ergriffen, und unter dem Einfluß des Skandinavismus, des Höyenianismus*), namentlich aber des Grundtvigianismus**), empfing seine Kunst ein eigenes Gepräge von Schlichtheit und Einfachheit, aber auch in mancher Hinsicht von Armut, besonders von Armut an Farbe und an Phantasie. Aber wenn es



Abb. 19. Constantin Hansen: Ein Vorleser auf dem Molo von Neapel.

auch, um ein Grundtvigsches Wort zu gebrauchen, ein unheiliges Licht war, das Constantin Hansen mit „Aegirs Gastmahl" (Abb. 21) in die majestätische Nacht der nordischen Götterwelt hineinbrachte, so hat er uns doch in diesem nüchternen Lichte einen Thor gezeigt, der sicherlich allezeit das entscheidende und treffende Bild der Manneskraft nordischer Vorzeit bleiben wird, und eine Sif (Thors Gattin), die noch heute unübertroffen ist als ideales Urbild altnordischer Weiblichkeit. Seine

*) Ueber Höyen, den Kunsthistoriker und Agitator für die Idee einer nationalen Kunst später mehr.

**) N. F. S. Grundtvig, geb. 1783, dänischer Prediger und Dichter, voll von Pathos und prophetischer Tiefe, Stifter der noch existierenden großen nordisch-christlichen Gemeinde der Grundtvigianer.



Abb. 20. Constantin Hansen: Vom Vestibül der Kopenhagener Universität.

späteren Porträtbilder wechselten ihre Physiognomie mit seiner übrigen Kunst zu ihrem Vorteil und zu ihrem Nachteil. Sie verloren fast allen malerischen Reiz, wurden in der Farbengebung braun, hölzern oder ledern. Aber was sie so in malerischer Hinsicht verloren, gewannen sie an plastischer und monumentaler Qualität. Von dem großen Bilde der „Gesetzgebenden Versammlung", das Constantin Hansen, der frühzeitig alterte, mit den Resten seiner Jugendkraft malte, muß man sagen, daß es trotz seiner vielen offenkundigen Fehler, wie dem Mangel an dramatischem Zusammenspiel der Figuren, von einem Maler geschaffen ist, der besser als die meisten Bildhauer seiner Zeit wußte, was es heißt, monumental zu arbeiten. Von den Werken seiner späteren Jahre sind es vor allem die Bilder aus seinem Heim, die Porträts seiner Gattin und seiner Kinder, die Aufmerksamkeit verdienen. In diesen Bildern ist mehr natürliche Auffassung und eine intimere Empfindung als in seinen übrigen Werken; aber selbst in diesen Darstellungen aus dem Alltagsleben haben die Kompositionen durch eine leichte Verschiebung der Wahrheit der Linien etwas von der stilvollen Linienschönheit empfangen, die Constantin Hansen als Ausbeute aus Italien mitgebracht hatte.

Es war Schönheit anderer, zum Teil wesentlich geringerer Art, welche die anderen Künstler in Italien lernten. Für Petzholdt, ein ausgesprochen landschaftliches Talent, brachte die Reise nach dem Süden kaum einen anderen Gewinn als

den einer neuen und lichteren Palette. Und er starb früh, anscheinend ohne seine Entwickelung vollendet zu haben. Für Küchler, der von Hause aus nur ein leichtes Erzählertalent und eine oberflächliche Uebung im Handwerksmäßigen seiner Kunst besaß, bedeutete die Reise lediglich ein Einsammeln schelmischer Motive aus dem munteren italienischen Volksleben, die er in süßlicher Manier verarbeitete, bis er unter dem Einfluß der deutschen Nazarener in dünn gemalten religiösen Idealbildern blutlos und bleichsüchtig wurde. Er wurde Katholik, ging ins Kloster und war damit für die dänische Kunst verloren. Bedauerlicher war der Verlust von Adam Müller, der im Alter von kaum dreiunddreißig Jahren starb. Wie seine schwache Gesundheit in Italien gebrochen wurde, so war dort auch seine immer etwas schwächliche Kunst vom Tode gezeichnet worden. Er war der einzige ätherisch gestimmte von Eckersbergs Schülern, der Schwärmer und Dichter unter ihnen. Er war wohl zu malerischer Blut- und Kraftlosigkeit von Jugend auf veranlagt; denn das Seelenvolle in seinen frühesten Arbeiten, in seinen Porträts, ja selbst in dem kleinen einnehmenden Interieur des Zimmers seiner Eltern ist unleugbar ein wenig krankhaft, matt und verschleiert. Aber diese Kunst ist doch noch lebendig und persönlich im Vergleich zu der verzagten, unpersönlichen Art, die er als brustkranker Mann in Italien annahm, und die nur ein tonloser Nachklang der Kunst Peruginos und des jungen Raffael war. Eddelien hatte dasselbe Schicksal wie Adam Müller; auch er büßte seine Gesundheit in Italien ein; als Künstler kräftigte er sich aber dort durch das Studium der Renaissance, das ihm später in seinem Hauptwerk zugute kam, dem Deckengemälde in der Kapelle Christians IV. zu Roskilde.



Abb. 21. Constantin Hansen: Aegirs Gastmahl.

Wenn also der Aufenthalt in Italien auch auf die verschiedenen Schüler Eckersbergs in verschiedener Weise wirkte, so hatte er doch auch einen nachweisbaren Gesamteinfluß auf die Richtung der späteren dänischen Kunst. Ein nicht geringer Teil dieses Einflusses ging aus von der damaligen deutschen Kunst auf italienischem Boden. Nicht nur so lange Thorvaldsen in Rom ansässig war, sondern noch mehrere Jahre nach seiner Rückkehr kam den dänischen Künstlern in Italien das Ansehen zugute, das sein Ruhm den Dänen in deutschen Kreisen verschafft hatte. Die dänischen Maler schlossen sich unbedenklich an den deutschen Künstlerkreis in Rom an, gelockt von seinem berühmten Künstlerleben. Sie lernten



Abb. 22. Ernst Meyer: Ein römischer Knabe wird zum Kloster geführt.

die Sprache der Deutschen, ihre Lieder, die burschikose Form ihres geselligen Lebens, dessen Zentrum das bekannte Café Greco war. Ein Künstler, den wir gerne zu den unsrigen zählen möchten und der selbst Däne zu sein glaubte und wünschte, wurde in diesen Verhältnissen tonangebend. Es war Ernst Meyer. Er war kein eigentlicher Schüler Eckersbergs; er hatte sich schon in der letzten Hälfte der zwanziger Jahre in Rom niedergelassen. Er war in Altona geboren, sprach ziemlich schlecht dänisch, und die Sprache seines Pinsels war auch kein rechtes Dänisch. Sein Temperament und seine geistvolle Art, die, an und für sich bewundernswert, fein und sprudelnd, sich aber doch vorzugsweise auf Kleinigkeiten richteten — waren mehr deutsch als dänisch; die künstlerische Form hatte er mehr in München als in Kopenhagen gelernt. Er besaß in seiner Kunst fast keine der Eigentümlichkeiten

der Eckersbergschen Schule, und schon der Umstand, daß er sich fast auf Lebenszeit von seinem Vaterlande trennte, steht im Widerspruch zu dem Geist einer Schule, deren tiefste Grundlage ein starkes Gefühl für das Heimatliche war. Aber die Darstellungen aus dem italienischen Volksleben (Abb. 22), mit denen er schon Anfang der dreißiger Jahre die dänischen Ausstellungen beschickte, erregten nichtsdestoweniger große Bewunderung und erschienen den jüngeren dänischen Malern als eine Versinnlichung aller Lieblichkeiten Italiens. Die Bilder besaßen eine Schönheit, die verführerisch wirkte, eine bestrickende Schelmerei und einen Hauch von Sentimentalität, der jener Zeit nicht unangenehm war. Aus Meyers Gemälden bildete die junge Generation sich ihre ersten Vorstellungen von Italien, und wer später dorthin kam, um zu malen, war in seiner Auffassung im voraus von Meyer beeinflußt und wählte Motive, die den seinigen glichen. Den Rest — die Behandlung — lernten die jüngeren Künstler von den eigentlichen Deutschen. Von ihnen lernten sie, von der Natur zu abstrahieren zugunsten leicht erwerblicher allgemeiner Schönheitsbegriffe. Sie lernten auch von den Deutschen sich die Arbeit auf sonstige bequeme Art zu erleichtern. Deutsches Vorbild verleitete sie, nach Kleidern statt nach Menschen zu malen und Bilder einzig an der Hand von Zeichnungen mit beigeschriebenen Farbenstimmungen zu malen. Es kam damals wohl zum Teil auch von derselben Seite in ihren Naturalismus eine Halbheit, die sie nachher nur schwer los wurden. Dies glückte von den bereits erwähnten Künstlern eigentlich nur Roed. Es glückte von den noch nicht erwähnten niemals Sonne, der seinen Platz richtiger in einem späteren Abschnitt finden wird, und, streng genommen, auch niemals Marstrand, den wir im folgenden gesondert behandeln.



Abb. 23.
Marstrand: Der Schützenkönig erhält seine Insignien.
(Porträtgruppe.)



Abb. 24. Marstrand: Das Oktoberfest.

4. Marstrand.

Einen zweiten Hogarth versprach man sich von dem blutjungen, aber talentvollen Wilh. Marstrand, der seit Anfang und bis zur Mitte der dreißiger Jahre eine Reihe satirischer Bilder ausstellte, nachdem er schon als Kind in seinen Zeichnungen eine unverkennbare Begabung für satirische Darstellung an den Tag gelegt hatte. Aber es zeigte sich bald, daß er mehr zum Scherzen als zum Spotten veranlagt war. Nachdem er erst eine gewisse jugendlich-ungezogene Lust, Grimassen zu schneiden, überwunden hatte, brach sich sein Uebermut Bahn in einem Lachen, das ohne eine Spur von Galle war. Dies Lachen entsprang einem reinen und warmen Herzen, dem es seine kristallene Klarheit und Milde verdankte. Und in dem Maße, wie sich sein Herz weiter bildete, erhielt der Humor in seiner Kunst einen tieferen Unterstrom von Humanität, der ihr Feinheit und Liebenswürdigkeit verlieh, während gleichzeitig sein Schönheitssinn, nachdem er erwacht war, seiner Kunst äußeren Adel und Anmut gab.

Italien weckte seinen Schönheitssinn. Man könnte glauben, daß ihm dort ein Licht aufgegangen sei, und daß er im Schein dieses Lichtes mit einem Male die Welt so hell und schön erblickt habe, wie er sie seitdem in seiner Kunst ansah. In Wirklichkeit war diese Verwandlung jedoch gar nicht so phänomenal; sie entsprang auf die natürlichste Weise den gegebenen äußeren Bedingungen. In

Italien schien die Sonne des Südens auf eine Welt, die in der Tat unvergleichlich schöner war als die Schmutzgassen, in denen Marstrand daheim seine Phantasie hatte umherschweifen lassen; und von dieser malerisch-idealen Welt hatte sich schon eine geraume Zeit vor Marstrands Ankunft in Rom bei den dortigen Malern jene wohlbekannte idealistische Auffassung festgesetzt, die alle Augen ansteckte und bei so manchem die individuelle Anschauung gefährdete. Entzückt von dem fremdartigen italienischen Volksleben, das sich damals noch in den nationalen Trachten und Formen abspielte, glaubten die nordischen Maler, im Süden sei das ganze Jahr hindurch Karneval. Die Karnevalsstimmung schien ihnen alle Tage in der Luft zu liegen. Diese Stimmung ergriff sie, und sie ergriffen künstlerisch die Stimmung. Sie haben uns mit ihren Bildern sozusagen ein maskiertes Italien gegeben; aber was unter der Maske war, davon haben sie nur selten genau Bescheid gewußt und nur wenig zu sagen gehabt. Wie alle Bilder, in denen die Maler das italienische Volksleben schildern, so geben auch die Werke Marstrands nur die Oberfläche dieses Lebens wieder. Aber vor fast allen anderen geben sie es wieder mit einem in seinem Wesen nicht nordischen Sinne für die anziehende Plastik und die rhythmische Bewegung der menschlichen Gestalt. Dies lernte Marstrand aus erster Hand von dem schönen italienischen Volke, und das machte ihn nicht nur zu dem Meister der Komposition, zu dem er sich gleichzeitig entwickelte, sondern durchdrang sein ganzes Wesen verschönend und mildernd. Man sollte nicht glauben, daß die barocken und plumpen Jugendsatiren von demselben Künstler stammen, der die Skizzen zu dem „Oktoberfest" (Abb. 24), die Darstellung des „Schwesternbettes" und andere schelmische und anmutige Jugendbilder aus Rom gemalt hat.

Die auf seine erste Reise folgende Periode, sein Aufenthalt in der Heimat von 1841 bis 1845, wird durch eine Reihe vortrefflicher Porträts bezeichnet, vor allem von dem vorzüglichen Gruppenbild der Roskilder Schützengilde. Aber was diese Periode zu einer Epoche in Marstrands Künstlerleben macht, sind seine ersten Illustrationen zu Holbergs Komödien. Mit Holberg war er in einem Punkte geistesverwandt. Allerdings war Holberg so wenig Maler, wie es ein Dichter nur sein kann, aber Marstrand war mehr Dichter, als es Maler in der Regel sind, und seine dichterische Begabung hatte jedenfalls in der Lachlust eine Grundlage ihrer Auffassung mit derjenigen Holbergs gemein. So verschieden beide im übrigen schon deshalb sein mochten, weil der eine nur zum Schreiben, der andere nur zum Malen geboren war, so gilt von Marstrand nicht weniger als von Holberg, was Brandes über des Dichters Fähigkeit gesagt hat, das Närrische, Unglückliche oder Abscheuliche mit keckem Frohsinn aus dem Kreise des Häßlichen in den des Lächerlichen hinüberzuheben. „Er verliert den Humor nicht; weder aus Aerger noch aus Mitleid; er lacht" sagt Brandes von Holberg, und gerade so machte es auch Marstrand.

Er ist einer der wenigen in neuerer Zeit, die wirklich das Lächerliche genossen haben, und die jedenfalls nicht zur Karikatur flüchten mußten, um das Lächerliche zu charakterisieren. Selbst Daumier, an den Marstrand zuweilen in seinen Skizzen erinnert, war in höherem Grade Karikaturist. Man mag sagen, daß Marstrand in seinen Holbergbildern die Wirklichkeit durch die Brille der Dichtung sah. Aber was konnte denn ein Maler durch die Brille Holbergs sehen? Es

findet sich ja in seinen Komödien nicht einmal eine Andeutung von der äußeren Form, in der sie dem Dichter vorschwebten. Alles, was die Holbergbilder Marstrands in dieser Beziehung enthalten, kommt gänzlich auf seine Rechnung und gereicht ihm allein zur Ehre. Und in seinen Darstellungen aus „Erasmus Montanus", der „Wochenstube" (Abb. 25), „Jeppe vom Berge" und in seinen übrigen Holbergbildern aus dem Anfang der vierziger Jahre feiert des Künstlers glänzender Sinn für Charakteristik, gemildert von seinem Humor, der wiederum vom Schönheitssinn veredelt war, die ersten großen Triumphe.

Von 1845 bis 1848 machte er seine zweite große Reise, die ihn über Holland



Abb. 25. Marstrand: Szene aus der „Wochenstube" (Holberg).

und Paris von neuem nach Rom führte. Keine seiner Arbeiten haben so viel Popularität genossen, wie die während dieser Reise entstandenen. Heutzutage ist man freilich mit jener Zeit nicht einig in der Begeisterung über Bilder wie die Osteriaszene mit der alten schlafenden Frau und den beiden jungen Mädchen, die einen Eintretenden willkommen heißen, den „Tanz im Freien auf Ischia" oder das Mädchen mit der Katze. Wenn wir in ihnen Proben einer neuen Seite von Marstrands Talent sehen wollen, so sind sie, streng genommen, Proben einer Kehrseite seines Talentes, einer Neigung zur Koketterie mit dem Publikum und zur Darstellung allerweltsgefälliger Schönheit Riedelscher Art, ein Zeugnis mehr dafür, wie leicht selbst die beste dänische Kunst unter den verflauenden Einfluß der damaligen deutschen Malerei geriet.

Von dieser Verderbnis, die seine Bilder angriff, blieben jedoch seine Skizzen völlig unberührt. Er skizzierte einen „Karnevalabend in Rom" mit einem so sprühenden Feuerwerk von Motiven und Einfällen, wie es nur der vermag, der stets sein Pulver trocken hält. Er machte den in den Tönen so feinen, in der Komposition so graziösen, im Inhalt so schelmisch-liebenswürdigen Entwurf zu dem „Jungen Italiener, der von einem schlafenden Mädchen die Fliegen abwehrt" (Abb. 26). Er malte die ausgezeichnete Skizze zu dem „Toten Esel", die nicht weniger gelungene zu dem „Scharlatan, der seine Stiefelwichse empfiehlt", und er notierte oder komponierte bald mit seinem Pinsel, bald mit Feder oder Bleistift mannigfache andere komische oder schöne Motive. Auch einige flüchtig skizzierte Illustrationen zum Don Quixote entstanden während dieses Aufenthaltes in Italien. Sie bildeten den Anfang einer langen Reihe von Bildern des traurigen Helden von Salamanca, einer der Hauptgestalten — doch kaum einer der besten — in Marstrands komischer Galerie.



Abb. 26. Marstrand: Ein junger Italiener wehrt von einem schlafenden Mädchen die Fliegen ab.

Nach seiner Heimkehr machte er sich mit Energie an die Ausführung lebensgroßer Porträts und malte unter anderen das höchst charaktervolle, an Eckersberg erinnernde Doppelporträt des Konsul C. F. Hage und seiner Gattin. Mit diesen Bildern gewann seine Kunst etwas von der soliden naturalistischen Grundlage wieder, auf der sich seine Entwickelung ursprünglich aufgebaut hatte. Er schuf jedoch nichts eigentlich Neues als Künstler, bis er im Herbst 1854 von seiner dritten Reise nach Italien zurückgekehrt war, die diesmal Venedig gegolten hatte.

Nicht, daß das dort von ihm Gemalte so überaus bedeutsam gewesen wäre. Seine „Venezianischen Mädchen in einer Kirche", für die er sehr anziehende Studien gemacht und die offenbar ein Hauptwerk hätten werden sollen, waren schließlich ein nicht besonders schönes, oder, wenn man will, ein gar zu „schönes" Werk geworden. Das Neue, das er mit sich brachte, steckte nicht in Gestalt fertiger Resultate in seiner Studienmappe, sondern war ein neuer Mut, der ihm eingehaucht worden war, der Mut, seine Kunst zu dem zu erheben, was er selbst „das höhere Gebiet" nannte. Vor der großen Kunst Tizians und mehr noch Veroneses hatte er gefühlt, daß sich in seinem Innern Kräfte zu größeren künstlerischen Taten regten, als er sie bisher vollführt hatte. Mächtig scheint Venedig ihn inspiriert zu haben. Die

Feststimmung, die über dieser Märchenstadt liegt, und die er auf einem bacchantischen Höhepunkt in einer Mondscheinnacht im Juli gesehen hatte, als auf dem Canale Grande ein Volksfest gefeiert wurde, steckte ihn an; der Schönheitsrausch stieg ihm dermaßen zu Kopfe, daß er in seiner Phantasie eine Welt erblickte, ähnlich der, die die alten Meister in Venedig gesehen hatten, eine Welt, deren Menschheit von prächtigerer Kraft, von üppigerem Bau, feurigeren Sinnes war, mit einem Wort: eine Menschheit größeren Stils als diejenige, die bisher in seiner Phantasie geherrscht hatte.



Abb. 27. Marstrand: Junges Mädchen zum Karneval gehend.

Nach dem Aufenthalt in Venedig kommt etwas in seine Kunst hinein, das man mit einem Schwellen in seinem ganzen Wesen vergleichen möchte. Es äußert sich vor allem in des Künstlers Produktivität, die stets groß gewesen war, aber jetzt geradezu enorm wird. Eine Flut seiner Bilder, Skizzen und Zeichnungen ergießt sich unaufhaltsam über das Land. Das Schwellen äußert sich ferner in der Behandlungsweise seiner Bilder. Nicht nur in dem unwesentlicheren Umstand, daß sein Pinsel oder seine Feder breiter, genialer in ihrem Strich werden, sondern auch in dem wesentlicheren, daß seine Linie und seine Form eine größere Ueppigkeit, eine stärkere Sinnlichkeit, eine überströmendere Gesundheit annehmen. Es ist, als wollte der Busen das Mieder der jungen Römerin sprengen, die, festlich geschmückt, zum Karneval geht (Abb. 27). Aber es handelt sich nicht, wie man etwa aus dem gewählten Beispiel schließen könnte, nur um die Wiedergabe des Körperlichen. Wenn der Busen das Mieder der kleinen Römerin zu sprengen scheint, so liegt das daran, daß ihr das Herz so voller Sehnsucht ist, daß diese den Busen sprengen will. Marstrand fühlte auch wohl in seinem Innern ein Schwellen, wenn er eines der an sich geringfügigen Schönheitsmomente, die er in Italien erlebt hatte, gedachte: der Bewegung, mit der ein Gondolier ein junges Mädchen beim Einsteigen in seine Gondel gestützt hatte, der Art und Weise, wie eine Römerin sich vom Esel hatte heben lassen, oder wie ein italienisches Ehepaar die Madonna um Hilfe für ihr krankes Kind angerufen hatte, oder wie eine Mutter die Wiege ihres Erstgeborenen zudeckte. Aber sein Schönheitsgefühl schwoll nicht nur bei solchen Dingen, sondern auch jedesmal, wenn seine Gedanken sich auf Holberg richteten. Da erhob sich sein Humor zu der hohen Woge des Lachens, die so viele seiner komischen Bilder

überspülte, und die den Beschauer unwiderstehlich mit sich reißt. Eine Zeitlang konnte dann wieder Ebbe eintreten in seinem Lebensmut; namentlich mit zunehmendem Alter mehrten sich die Stunden mißmutiger Stimmung. Aber schnell war die Flut wieder da, und jugendfrisch nahm er jeden Gedanken auf, der ihn schön dünkte, jede Erscheinung, die ihm lieb war, z. B. den unschuldsreinen Gedanken, der das junge Mädchen auf dem Bilde „Besuch" beschäftigt, oder den teuren Anblick seiner Kinder und ihrer Mutter, die er in einigen seiner besten Bilder dargestellt hat. Da war es sein Herz, das groß wurde wie nie zuvor, und das diese Bilder schwellen ließ vor Stolz über seine schöne Gattin und die gesunden Kinder.

Die Erweiterung seines Wesens führte ganz natürlich zu einer Erweiterung des Gebietes seiner Kunst, deren Grenzen infolge der Zunahme seiner Eigenschaften sich mehr und mehr weiteten. Daher kam auch die Natürlichkeit, mit der es ihm zuletzt gelang, auch die höchsten Themata zu behandeln. Er hüllt wohl zuweilen seine Figuren in ein altmodisches Gewand und stellt sie in altmodische Umgebungen; aber daß eine Skizze zur „Heimkehr des verlorenen Sohnes" so schlagend an Rembrandt erinnert, ist doch mehr die Folge eines ungekünstelten Gefühlsausdruckes als gewisser koloristischer Uebereinstimmungen und der holländischen Ausstattung. Eine andere seiner Skizzen (Lady Macbeth) erinnert lebhaft an Delacroix. Mit diesem hatte übrigens Marstrand noch weniger gemein als mit Rembrandt. Aber sein Schaffen stand zuzeiten unter demselben Hochdruck der Gefühle, den sonst nur die allergrößten Künstler gekannt haben.

Er wurde denn auch kein Historienmaler in der schlimmen Bedeutung des Wortes, die es heutzutage erhalten hat. Es war das Leben selbst, nicht die tote Historie, die er malte, und zwar so malte, daß die Grenzen zwischen seinen Geschichts- und Genrebildern oft schwer zu bestimmen sind. Als Uebergangsbilder kann man die kleine Folge von Kompositionen betrachten — man könnte sie „historische Genrebilder" nennen — in denen er mit viel Geist und Witz das Leben dänischer Dichter, unter anderen Holbergs, geschildert hat, und zu denen man auch das bezaubernde Bildchen Frederiks V. und seiner jungen Gemahlin zählen kann, die in zärtlichem Tête-à-Tête Kirschen essen. Auch in seinen religiösen Bildern findet man den Genremaler wieder, und auch sie verdanken ihre Frische der engen Beziehung zum Leben. Das zeigen die Skizzen zum „Barmherzigen Samariter", das zeigt vor allem das Hauptwerk unter seinen Staffeleigemälden: das „Große Abendmahl" (Abb. 28). Von seinen vielen, schönen Kompositionen ist diese die schönste, und es gibt überhaupt kein Bild, das in dem Grade wie dieses — obwohl es malerisch keineswegs zu seinen vollkommensten Arbeiten gehört — eine Summe seiner größten Gaben und Eigenschaften bildet. Es liegt in dem Ernst dieses Werkes die ganze Tiefe seines humanen Humors, die ganze Fülle seiner Charakteristik und seines Schönheitssinnes. Sein großes Herz, das die Menschheit in allen ihren Schichten liebt, hat dieses Bild, auf dem er alle Stände vereinigte, mit wunderbarer Eigenwärme erfüllt. Deutlich tritt auch seine Liebe zum Süden zutage: die Szene ist eine italienische Renaissancehalle, die Tafel ist mit italienischem Wein und Obst versehen, und die Gäste sind italienisches Volk — zum Teil Gestalten, die aus Straßen und Gassen hereingeholt scheinen. Und über dem Ganzen liegt ein

magischer Glanz, der kein von magischen Farben hervorgerufener Sinnentrug (denn er war nur groß in der Pinselführung, nicht als Kolorist), sondern der Widerschein seines aus dem Vollen schöpfenden Geistes ist.



Abb. 28. Marstrand: Das große Abendmahl.

Weit davon entfernt, mit den Jahren abzunehmen, leuchtete dieser Geist immer klarer über immer neue und größere Gebiete der Kunst. Mit Ausnahme der Landschaft, die eine ganz untergeordnete Rolle in Marstrands Kunst einnimmt, malte er so ziemlich alles, darunter eine große Menge unbedeutender Werke und eine nicht geringe Anzahl mäßiger Arbeiten. Man braucht sich aber darüber nicht aufzuhalten. Er konzentrierte seine Kraft auf die großen Dinge, statt sie gleichmäßig auf kleinere zu verteilen. Denn es fehlte ihm in seinen letzten Jahren nicht an bedeutenden Aufgaben, deren Lösung dazu beitrug, seinen Anlagen eine letzte Ausdehnung in monumentaler Hinsicht zu geben. Welch großartiges männliches Charakterbild hat er nicht von Christian IV. gegeben, der auf der „Dreifaltigkeit" in der Domkirche von Roskilde dargestellt ist! Und welche meisterhafte Komposition ist nicht dieses Bild, obwohl es Stoff für zehn andere Bilder enthält. Es ist



Abb. 29. Marstrand: Jeppe auf der Bettkante (Holberg).

nur zu bedauern, daß sein Reichtum an Motiven, Tiefen und Farben größer ist, als es für eine Wanddekoration paßt, die nicht die Wand selbst vergessen machen sollte. Weit ökonomischer in bezug auf Gruppen, Farben und Perspektive ist das Bild im Festsaal der Universität. Und aus den Skizzen mit der Darstellung des Gleichnisses von den anvertrauten Pfunden, deren Ausführung für die Nationalbank in Kopenhagen ihm leider nicht beschieden war, wäre vermutlich ein Werk größten Stiles hervorgegangen. Bis zu welchem Grade Marstrand sich als Maler großen Stiles entwickelt hatte, zeigt der Entwurf für ein kolossales Altargemälde aus seiner letzten Zeit. Da ist alles von jener Einfachheit und Schlichtheit, die als Ausdruck höchster künstlerischer Weisheit gelten muß.

So weit, so hoch war er gelangt, als der Tod ihm Halt gebot — mitten in seiner reichsten Entwickelung darf man sagen, trotz seiner dreiundsechzig Jahre. Wenn er nur noch zehn Jahre länger gelebt hätte, so wäre die dänische Kunst vermutlich um mehrere Hauptwerke reicher geworden. Aber es hat keinen Zweck nachzugrübeln, was er hätte leisten können, zumal er doch so viel mehr geleistet

hat, als irgend ein anderer dänischer Maler. Seine Produktion beschränkt sich ja nicht auf seine vielen Hunderte Gemälde und gemalte Skizzen, sondern zählt außerdem mehrere Tausend Zeichnungen, die bald breit und hastig mit der aus Rohr geschnittenen Feder, seinem Lieblingswerkzeug, gezeichnet, bald sorgfältig mit Feder und Tusche oder Bleistift ausgeführt sind. Wenn man sich nicht allein von der Art, sondern auch von dem Umfang seiner Produktion den richtigen Begriff machen will, so darf man seine Zeichnungen (Abb. 29) nicht außer Betracht lassen. Denn nur verhältnismäßig wenige von ihnen sind Vorarbeiten zu seinen Bildern. Weitaus die meisten — Tausende — sind selbständige Bilder, die er nicht gemalt hat.

Diese Fähigkeit, Bilder zu Tausenden zu schaffen, ist Marstrands geniale Gabe, die ihn über die vielen ausgezeichneten Talente der dänischen Malerschule erhebt und ihn zu ihrem vielleicht einzigen wirklichen Genie stempelt. Der oft angewandte, aber oft auch mißbrauchte Vergleich der Phantasie eines Künstlers mit einem Kaleidoskop paßt auf Marstrand und besser auf ihn als auf irgend einen anderen dänischen Künstler. Denn es war die Folge eines rein kaleidoskopischen Spieles seiner Phantasie, daß sie den Stoff, mit dem sie sich beschäftigte, nicht nur zu schaffen, sondern auch zu immer neuen Bildern umzugestalten vermochte — zu neuen Bildern von immer größerem Charakter und zuletzt zu Bildern wahrhaft großen Stiles.



Abb. 30. Frölich: Aus einem Kinderbuche.



Abb. 51. Ant. Melbye: Marine.

5. Die „Europäer".

Marstrand hat keine Schule gegründet; er war auch schwerlich ein guter Lehrer. Aber sein großes Beispiel veranlaßte manchen von den jüngeren Künstlern, seine Darstellungsweise von dem Eckersbergschen Abhängigkeitsverhältnis zur Natur zu befreien und einen Flug auf den Schwingen der Phantasie zu fernen Zeiten oder Dingen zu wagen. Außerdem hatten die Deutschen in Rom mit ihrem Beispiel die dortigen dänischen Maler in dieselbe Richtung gezogen, und als nun der Kunsthistoriker Höyen etwa seit dem Jahre 1844 seine leidenschaftliche Propaganda für eine nationale dänische Kunst im Eckersbergschen Geiste, wenn auch mit einem etwas weiteren Horizont als dem Eckersbergschen, begann — da erhob sich gegen seine Partei eine andere Partei von Künstlern, die gerade im Gegenteil der dänischen Kunst einen allgemeineren europäischen Zuschnitt geben wollten, indem sie eine freiere Wahl der Motive und eine freiere Form der Darstellung verlangten.

Sie war seltsam zusammengesetzt, diese Partei. Sie zählte zu ihren Mitgliedern reine Stümper, aber auch einige geschickte Talente, die sich vielleicht zu ausgezeichneten Malern hätten entwickeln können, wenn sie nur als Menschen ein größeres Maß von Bildung und als Künstler eine bessere Erziehung gehabt hätten. Sehr begabt, aber wenig gediegen war die aus Deutschland gebürtige Frau Jerichau-Baumann. Von ihren Bildern sind selbst solche, die „Dänemark" oder „Ein verwundeter dänischer Krieger" heißen, in Gefühlsart und Ausdruck undänisch. Undänisch war auch ihre grobe Auffassung, die sich namentlich in der Verwendung greller koloristischer Effekte und einer höchst unsympathischen Palette äußerte. Sie hatte etwas Unechtes in ihrem Wesen, und dieses teilte sich namentlich in späteren Jahren auch ihrer Technik mit und machte ihren Pinsel geradezu brutal. Einzelnen ihrer Frauenporträts fehlt es jedoch nicht an Grazie, und das Porträt, das sie in ihrer Jugend von ihrem Manne malte, dem dänischen Bildhauer, dessen Namen sie mit ihrem

Mädchennamen verband, ist nicht ohne Ernst und Tiefe. Aber auf die meisten ihrer Salonbilder paßt der Titel „Bunte Reisebilder“, den sie einem ihrer Bücher gegeben hat.

„Bunte Reisebilder“ — zum Teil freilich aus der Welt der Phantasie — waren hauptsächlich auch die Marinebilder, die Anton Melbye malte (Abb. 31), und die wohl gerade auf Grund ihres leichten internationalen Charakters eine zeitlang allgemeine Berühmtheit erlangten. Auch er war reich begabt, vor allem mit einem hervorragenden Kompositionstalent; aber auch ihm mangelte das Verständnis dafür, daß die Kunst eine bedeutsame, ernsthafte Beschäftigung und kein Spielen mit Farben, Pinseln und Fähigkeiten ist. Er besaß in viel höherem Grade als Eckersberg ein Auge für das dramatische Element von Meer und Himmel. Aber er ließ häufig Meer und Himmel ihre dramatischen Rollen mit künstlicheren und grelleren Effekten ausstaffieren, als die Natur sie bietet. Einer der Großen der Vorzeit hat gesagt, daß die Kunst in der Natur stecke; „wer sie greifen kann, der hat sie“. Eckersberg dachte ähnlich von dem Geheimnis der Kunst — besonders wenn er mit dem Fernrohr den Horizont über dem Meeresspiegel erforschte. Aber Melbye glaubte, daß das Geheimnis im Malkasten stecke. Und das wiederum ist das Geheimnis des Gebrechens, das sowohl seiner wie seines Bruders, Wilhelm Melbye, ungeheurer Produktion anhaftet: sie waren beide große Virtuosen (der größte in jeder Hinsicht war jedoch Anton), aber keiner von ihnen hatte so recht ein Herz für die Natur. In diesem Punkte war Sörensen nicht viel anders oder besser in seinen Bildern. In seinen Studien äußert sich nicht selten ein wirklich reines und naives Naturstudium, aber seine Bilder wurden von seiner Routine verdorben. Sie waren in der Regel lichter und freundlicher als die Bilder Anton Melbyes, beliebt beim Publikum namentlich darum, weil das Licht in ihnen glitzerte und sprühte mit einer bestechenden Wirkung, die er mit gewohnheitsmäßigem Geschick durch die reichliche Anwendung kleiner weißer Glanzlichter hervorbrachte. Freier von der Routine hielt sich ein etwas jüngerer Marinemaler, Neumann. Er war ein feinerer Zeichner und vornehmer in dem Gebrauch der Mittel seines Malkastens; aber er war auch trockener als Sörensen und hatte weniger von einem richtigen Seemann an sich als dieser.

Auf ihrem Gebiete wichen ein paar Porträtmaler, von denen einer außerdem Genremaler war, in derselben Richtung ab, in der die genannten Marinemaler sich von Eckersberg trennten. Der älteste von ihnen war der geniale oben erwähnte C. A. Jensen, der es noch erlebte, von Höyen nicht verstanden zu werden, und der sich der Gegenpartei anschloß, deren beste Kraft er wurde. Nach ihm war Monies der bemerkenswerteste. Nach seinen Porträts der Schauspieler Lindgreen und Frydendahl, die beide aus dem Ende der dreißiger Jahre stammen, zu urteilen, hat er wohl damals die meisten seiner Zeitgenossen übertroffen, sowohl als Charakterschilderer wie als Maler. Aber allmählich begnügte er sich als Porträtmaler damit, billige Ansprüche zu befriedigen, und in seinen spätesten Porträts erlosch sogar der letzte Schimmer seiner Begabung. Als Genremaler ließ er vielfach eine unfeine Neigung für die unfreiwillige Komik von Menschen aus den niederen Schichten erkennen, die er ohne Marstrands Humor und Fröhlichkeit wieder-

gab. Ein einziges Mal machten jedoch seine Nüchternheit und Kälte einem empfindsameren Zustand seines Gemütes Platz, nämlich als er das etwas sentimentale, aber doch innerlich bewegte Bild „Heimkehr der Soldaten in den Septembertagen" malte.

Bei Gertner dagegen waren Nüchternheit und Kälte konstant. Wenn er sich in seiner Jugend damit schmeicheln konnte, bei Eckersberg einen Stein im Brett zu haben, so war der Grund vermutlich darin zu suchen, daß Gertners Fähigkeit so ziemlich von derselben Art war, wie die des photographischen Objektivs, und vor dem photographischen Objektiv hatte Eckersberg, der es erst spät kennen lernte, einen ganz außerordentlichen Respekt. Ohne jegliche innere Bewegung gab Gertner alles wieder, was er mit seinem kalten Auge sah. Anfangs war seine Wiedergabe miniaturartig scharf und genau, später wurde sie ziemlich grob und schwer. Mit einer Brutalität, die in der dänischen Kunst fast einzig dasteht, versündigte er sich gegen die Feinheit der Farben in der Natur. Sogar in einem seiner besten Porträts, dem Bildnis Eckersbergs, das die Kunstakademie besitzt, ist der rote Grundton des Kolorits in seiner Unwahrheit von einer verletzenden Roheit.

Auf koloristische Versündigungen verfielen die hier in Rede stehenden Maler überhaupt leicht. J. L. Jensens Blumenkränze und Girlanden sind ganze Ketten solcher Versündigungen, und doch ist er keiner der Schlimmsten. Er war mehr geschmacklos als gewissenlos, wie es z. B. N. Simonsen war, dessen loses Verhältnis zu seinen Stoffen auffällt, sobald man seine beschränkten Fähigkeiten mit dem unbeschränkten Gebiet seiner Wirksamkeit vergleicht. Er malte Araber (ach, er ist der dänische Horace Vernet und Fromentin in einer Person!), aber er malte auch Jüten, Schweden, Italiener und Spanier. Er malte Episoden aus den dänischen Kriegen von 1848 und 1864; aber er malte auch Szenen aus der Erhebung der Tiroler 1809 und dem russischen Feldzug 1812. Er malte die Spitzenklöpplerin, die das Goldhorn bei Gallehus findet, Tordenskjolds Huker im Gefecht mit einer schwedischen Fregatte, eine Verlobung in Schonen, Seeräuber- und Strandungsszenen, bayrische Landschaften, Partien aus der Wüste und den Alpen und unendlich viel anderes, ohne etwas gründlich erfaßt zu haben. Ein anderer, Chr. Holm, der sich in München niedergelassen hatte und halb Schlachten- halb Tiermaler war, war fast ebenso allseitig und nicht weniger oberflächlich. Kjärschou als Landschaftsmaler, Schleisner als Figurenmaler desgleichen. Damit hat man das unterste Niveau erreicht. Lehmann, der als Porträtmaler unbedeutend war, bewies jedenfalls in einigen Bildern aus dem Kopenhagener Gesellschaftsleben eine eigenartige, halb französische, gefällige Anmut, N. F. Rohde, dessen Spezialität Winterlandschaften waren, malte liebevoll und zierlich. Redliches Bemühen, dazu bedeutendes Talent und ein in dänischer Kunst nicht oft anzutreffender Sinn für dekorative Bildwirkung fanden sich bei Brendstrup, den jedoch ein unstetes Reiseleben nie zu einem dauernden und intimeren Verhältnis zu irgend einem Ort auf der Welt kommen ließ. Ein anderer, etwas älterer Landschaftsmaler, Buntzen, war in seiner Jugend eine Primusnatur; er war allen voran als Zeichner, tüchtig und von schneller Auffassung; aber seine Tüchtigkeit äußerte sich in der fatalen

Weise, daß er die Natur auswendig lernte, namentlich die Bäume, deren Einzelheiten er in seinen späteren Bildern wie eine Lektion hersagte, statt sie von neuem zu studieren. Der begabteste war sicherlich Gurlitt (zuerst ein Schüler von Siegfried Bendixen in Hamburg, dann von Eckersberg), dessen Leben und Kunst jedoch mehr nach Deutschland gehören als nach Dänemark, das er schon 1843 für immer verließ.

Also wirklich eine bunte und äußerst ungleichartig zusammengesetzte Gesellschaft! Alle waren mehr oder weniger europäisch beeinflußt, aber wohlgemerkt überwiegend beeinflußt von der dürftigen europäischen Durchschnittskunst. Es waren nicht die genialen Vorkämpfer in den großen Ländern, die auf diese Dänen Anziehungskraft ausübten. Um die rechten Vorbilder zu wählen, fehlte es ihnen teils an Gemüt, teils an Bildung. Sie malten auch mit einem gemütlosen und kaum halbgebildeten Publikum vor Augen. Sie malten Bilder, um Bilder zu liefern, nicht um Kunst zu schaffen. Höyen war nicht gerade raffiniert in seinem Geschmack; er liebte die Kunst nur allzusehr in bürgerlicher Zubereitung und Anrichtung. Aber es gereicht ihm zu unvergänglicher Ehre, daß er viele Jahre hindurch so ziemlich der einzige Kritiker war, der diese Gruppe von Malern verwarf. Trotz seiner großen Einseitigkeit hatte er im großen und ganzen den richtigen Blick, was nicht ausschloß, daß dieser Blick ihn bei einigen wenigen etwas und einzelnen gegenüber ganz im Stich ließ. Er hatte z. B. nicht das rechte Verständnis für den Landschaftsmaler Kjeldrup — was vielleicht auf mangelnder Kenntnis beruhte —, einen Künstler, dessen Bilder zuweilen manieriert im Vortrage und unwahr in den Farben sind, in dessen Studien man aber zuzeiten einer vorzüglichen Bildwirkung und einer wirklich geistreichen Pinselführung begegnet. Und es fehlte ihm, was uns heutzutage noch gravierender erscheint, ganz das Verständnis für die Qualitäten eines Frölich.

Von der Natur war dieser Künstler mit Eigenschaften ausgestattet, die nicht zu den gewöhnlichen dänischen gehören, vor allem mit einem Gemüt, das dem Materiellen abhold war und leicht ins Schwärmen geriet, ein Schwärmen jedoch, das kein unsicheres Suchen, sondern ein wolkenhohes Schweben war, um dessen glücklichen Ausgang man nie besorgt zu sein brauchte. Richtig hat man von ihm gesagt, er besitze ein Flügelroß, das über Wolken einen sicheren Weg fände zu der Sagenwelt, die seinen Sinn mit Vorstellungen erfüllte. Es ist begreiflich, daß er im Besitz so beneidenswerter Vorzüge in sich selbst die volle Kraft fand, und sich imstande glaubte, der Schule entraten zu können. Die Schulung, die Frölich in seiner Jugend empfing, war nur gering, und sie wurde niemals ganz vollkommen. Er war allerdings kurze Zeit Eckersbergs Schüler; aber der Einfluß dieses Meisters ist bei ihm nirgends zu spüren. Er war auch erst zwanzig Jahre alt, als er Dänemark verließ und sich in Deutschland, zuerst in München, dann in Dresden niederließ. Sympathien mit seinem romantischen Gemüt, mit seinem auf die Sagenzeit und die Märchenwelt gerichteten Sinn fand er bei vielen zeitgenössischen deutschen Romantikern, hauptsächlich bei Schnorr von Carolsfeld und Ludwig Richter, die ihn beide stark beeinflußten. Von Richter eignete er sich die erste Form für seine Kinderdarstellungen (Abb. 30) an, von Schnorr die Formenauffassung seiner Sagenbilder.

Während er in Deutschland zeichnen lernte, lernte er in Frankreich malen. Es gibt Bildchen von ihm, die sehr wohl von Decamps gemalt sein könnten, aber in anderen Bildern merkt man wieder andere Einflüsse, und alles in allem brachte er es als Maler in Oel nie zu einem selbständigen Kolorit. Er kümmerte sich auch nicht viel darum. Weit mehr als von den Wirkungen der Farben wurde seine Phantasie von Linienwirkungen beherrscht. Seltsam ornamental webte diese Phantasie. Die Pflanzen- und Tierwelt verwebte sie untrennbar mit den üppigsten Arabesken, die die Welt gesehen hat. Zu der Zeit als Frölich für einen französischen Verleger die paar Tausend Kinderbilder zeichnete, aus denen allmählich die große Reihe seiner weltberühmten Kinderbücher hervorgegangen ist, war er noch imstande zu komponieren ohne zu stilisieren. Es ist die Natur, nicht die Kunst, die man in diesen Büchern bewundert. Aber sein allgemeines Kompositionstalent reifte schnell zu einem spezialen Dekorationstalent heran. Sein Deckengemälde der „Gesion" in Frederiksborg zeigt, kühn und wirkungsvoll wie es in seinem Reichtum ist, daß er sehr wohl dekorative und monumentale Aufgaben hätte bewältigen können, auch wenn seine Schwächen als Figurenzeichner dann vielleicht noch mehr hervorgetreten wären. Er erhielt indessen keine weiteren Aufträge dieser Art. Es sind Buchverzierungen und Einzelblätter, namentlich Radierungen, wie „Die zwei Kirchtürme", „Die Zauberei in Utgaard", „Das Lied von der Königin Dagmar", „Amor und Psyche", „Die Götter des Nordens", die Zeichnung zur Edda usw., die das Beste seiner unvergleichlichen dekorativen Kunst enthalten (Abb. 32). Aber diese Kunst war mehr als bloß dekorativ. Selbst wenn Frölichs Stilsinn so weit ging, daß er aus dem Text zu seinen Bildern eine Art Randzeichnung machte, indem er die Buchstaben mit eigener Hand kunstfertig stach, so ist er doch weit davon entfernt, die Blätter seiner Bücher nur mit äußerlichem Zierat zu versehen. Von tiefer Mystik und Innerlichkeit ist sein Verhältnis zu der Welt von Sagen und Mythen, deren Gestalten seine leichte Feder, ihrem Inspirator gehorchend, in unvergänglichen Zügen gezeichnet hat. „Lorenz Frölich," sagte Brandes schön bei dem Feste zum achtzigsten Geburtstag des Künstlers, „ist der König des Fabelreiches, der Helden und Götter, Herzog des Traumlands, des Sagenlands, des Elfenlands und des Schlaraffenlands, Herr über den Olymp, Walhall, Asgaard, Utgaard, der Riesen und der Zwerge." „Doch niemals," fügte er hinzu, „ist er zu groß, um die Kleinen, die Kinder und die Tiere zu sich kommen zu lassen." In einigen seiner größten Werke, in einzelnen seiner genialsten Bilder aus der nordischen Sagenwelt und dem nordischen Altertum vermag man kaum die großartige Phantasie als ausgesprochen dänisch anzuerkennen. Aber sie ist augenscheinlich auch nicht deutschen Charakters, sondern mehr im allgemeinen nordgermanisch. Es gibt jedenfalls keine dänischen Wesenseigenschaften, aus denen sie sich genährt hat. Das ist jedoch am Ende eher der Fehler Dänemarks als Frölichs, und in diesem Falle ist sein Platz nicht außerhalb, sondern über der Entwickelung der dänischen Kunst.

Während Frölichs Stern langsam gestiegen ist und erst in seinem Greisenalter den Zenit erreicht hat, ist Carl Blochs Stern, der fast ein Menschenalter hindurch mit einem bisher ungesehenen Glanz an dem phänomenenarmen Himmel



Abb. 32. Frölich: Das Gaukelspiel in Utgaard. (Radierung.)

der dänischen Kunst geleuchtet hatte, mit einer erstaunlichen Schnelligkeit verblaßt. Bloch war zeitig dazu ausersehen, Marstrands Erbe zu sein, ja noch mehr: er sollte ein Maler von europäischer Bedeutung werden. Seine ersten Bilder aus dem Volksleben zeigten sein Talent für dramatische Erzählung, die folgenden seinen Sinn für Komik. Die frühesten Bilder, die er aus Italien nach Hause sandte, zeigten dann schon deutlich, daß er von ungewöhnlicher malerischer Begabung war. Sein „Simson bei den Philistern", den er 1863 ausstellte, zeigte ihn außerdem im Aufstieg zu den höchsten Zielen der Kunst begriffen, und er täuschte die Erwartungen nicht, denn er schien diesen Aufstieg fortzusetzen, als er 1864 mit „Jairi Tochter" und im Jahre darauf mit dem „Prometheus" hervortrat. Nie hat ein Bild auf einer dänischen Ausstellung so großes Aufsehen erregt wie der Prometheus; als Dänemark durch die erlittene Niederlage gebeugt war, sah man eine Art tröstender Erhebung darin, daß eine solche Großtat von einem dänischen Manne vollbracht worden war. Nach diesen Geschichtsbildern mit dem starken Pathos folgten scherzhafte Genrebilder aus Italien, der Anfang der Bilderreihe für das geschlossene Gestühl in der Kirche zu Frederiksborg, mehrere Porträts, einige Schilderungen von Kopenhagener Typen, und dann wieder Bilder aus Dänemarks Geschichte wie „Niels Ebbesen und Graf Geert", welches letztere jedoch kein Treffer gewesen zu sein scheint, wogegen das Bild von Christian II. im Gefängnis zu Sönderborg (Abb. 33) vielleicht in höherem Grade als irgend ein anderes der Blochschen Werke seinen Namen geliebt und geehrt machte.

Natürlich verfügte der Künstler, der im Laufe von etwa zehn Jahren die Nation dermaßen alarmierte, über seltene und ungewöhnliche Kräfte. Er besaß nicht Marstrands üppiges Kompositionstalent, aber er hatte eine vielleicht reichlich so bedeutsame Begabung in seinem Sinn für die einfache und geschlossene Komposition, die ein Bild unauslöschlich der Erinnerung einprägt. Kompositionen wie „Simson", „Prometheus", „Jairi Tochter" und „Christian II." wären nicht so tief in das Bewußtsein einer ganzen Nation eingedrungen, wenn sie nicht in ihrem Wesen so mächtig konzentriert gewesen wären. Dazu kam, daß Blochs Kolorit von einer Stärke und einem Glanz war, die bisher in der dänischen Kunst nicht ihresgleichen gehabt hatten. Das war kein kleinliches Zusammenflicken von Farbenstudien nach der Natur, sondern Licht und Schatten waren mit sicherem Blick für die Wirkung und mit bewußter Absicht verteilt. Man stand hier überhaupt vor einer ungewöhnlich scharfen, zielbewußten Intelligenz und einer überlegenen, universellen Auffassung der Aufgaben. Hier war ferner unverkennbar ein frischer Quell menschlicher Gefühle, im besonderen war ihm ein tiefes menschliches Mitgefühl eigen, das ihn befähigte, das Unglück so ergreifend zu versinnlichen. Und weiter: welchen Reichtum an Gefühlen besaß nicht er, der mit seinen komischen Bildern den braven Bürgersmann ebensogut zu herzlichem Lachen zu bewegen verstand, wie er ihn mit seinen tragischen Bildern zu rühren wußte.

Wahrlich: er war ein blendendes Phänomen. Das wurde immer wieder gesagt, und immer wieder mußte er es selbst hören. Es ist verzeihlich, wenn er es gern hörte, verzeihlich auch, wenn er nicht einsah, wie gefährlich es war, jahraus jahrein als Phänomen glänzen zu sollen vor einem so leicht geblendeten

Publikum, wie das damalige dänische es war. Der Weg vom Gebrauch starker Mittel bis zu ihrem Mißbrauch ist nicht weit. Und Bloch verfiel diesem Mißbrauch. Mit starken, zuweilen anilinartig krassen Farben, mit allzu scharfen Gegensätzen von Licht und Schatten und mit einer übertriebenen Anwendung von



Abb. 33. Bloch: Christian II. im Gefängnis zu Sönderborg.

Glanzlichtern erreichte er, der doch den größten Farbensymphoniker der Welt liebte und sich auch gelegentlich, namentlich als Radierer, in Rembrandtschen Wirkungen versuchte, grobe Effekte, über die der Spießbürger jubelte, die aber empfindsamen Augen Schmerz bereiten. Noch merkwürdiger war es jedoch, daß dieser Mann, dessen edlen Sinn, dessen entwickelten Humanismus und dessen tiefes Verständnis für das Wesen und die Bedeutung der Kunst alle übereinstimmend bezeugen —

noch merkwürdiger war es, daß er, der hoch über der Menge stand, sich dem aufdringlichen Verlangen der urteilslosen Menge, die Kunst zu begreifen, durch unkünstlerische Zugeständnisse beugte. In dieser Beziehung wurde Bloch mit den Jahren immer weniger zurückhaltend. Was man in der Kunst lieber ahnen als sehen will, weil man seinen Verstand und seine Phantasie gebrauchen möchte, das wurde einem von Blochs Bildern allzu oft in die Ohren geschrieen. Es war sein Unglück, daß so frühzeitig das große Publikum sein Publikum wurde. Er glaubte sich dieser Versammlung von Tauben hörbar machen zu müssen. Daher seine Anwendung starker und keineswegs immer feiner Mittel.

Er warf sich in seinen späteren Jahren auf die Landschaftsmalerei und pflegte sie demütigen Sinnes und daher zum Teil mit größerem Glück als andere Kunstgebiete. Seine ersten Landschaften wie seine ersten Radierungen reden eine ungeübte Sprache, die ganz anders zu Herzen geht als die allzu geübte seiner offiziellen Bilder aus denselben Jahren. Es fehlt allerdings in seinen historischen Gemälden — den beiden im Universitätsgebäude und dem einen in Frederiksborg — nicht an Zügen, die von seiner künstlerischen Tüchtigkeit zeugen. Auch seine Porträts bekunden vielfach seine klare Intelligenz. Und endlich enthalten seine Altargemälde und seine späteren Bilder für den geschlossenen Kirchenstuhl Einzelheiten, die auf unverdorbene Seiten seines Gefühls hinweisen. Aber diese wurden mehr oder weniger in anderen Beziehungen, sowohl künstlerischen als menschlichen, verdorben von dem Mangel an Geschmack, der mit den Jahren bei Bloch zunahm, und von dem seine letzten komischen Genrebilder das kläglichste Zeugnis ablegen.

Aber trotz aller seiner Gebrechen: wer möchte wünschen, daß er nicht in Dänemark gelebt und gewirkt hätte? Kein Däne möchte jedenfalls die unvergeßlichen Jugendeindrücke seines „Christian II.", seines „Simson", seiner „Jairi Tochter" entbehren. Und daß man viele Jahre nach Carl Blochs Tode noch nicht den genügenden Abstand von ihm erlangt hat, um seine Persönlichkeit ganz zu überschauen, das deutet doch wohl darauf, daß etwas in Wahrheit Großes an dieser Persönlichkeit war. In Deutschland vergleicht man freilich heutzutage seine Arbeiten gern mit den Werken einiger der deutschen gefallenen Größen: seine historischen Bilder mit Pilotys, seine religiösen mit Gustav Richters Gemälden. Keiner dieser Vergleiche trifft jedoch in vollem Umfange zu. Immerhin ist so viel Wahres daran, daß Bloch in mancher Hinsicht geschmacklos arbeitete in einer Weise, die reichlich so viel Berührungspunkte mit der damals oft wenig geschmackvollen deutschen Kunst wie mit der oft geschmackvolleren dänischen Kunst hatte. Wie man auch über seinen Geschmack urteilen mag: sehr dänisch war er nicht.

Dänisch war auch Olriks Geschmack nicht, obwohl er viel sicherer war als der Blochs. Olrik war ein Eklektiker, der zuerst unter dem Einflusse von Couture in Paris, später unter der Einwirkung der Meister der italienischen Hochrenaissance eine gewisse akademisch korrekte, aber infolgedessen wenig persönliche Form annahm. Er malte in seiner Jugend das glatt und elegant behandelte Bild „Brauttoilette", das mit seiner Wiedergabe des Atlas blendet, aber der Jugendfrische entbehrt. Später wurde er der liebenswürdige und korrekte Porträtmaler der guten Gesellschaft und schuf schließlich mit Aufgebot all seines Fleißes, seiner Energie und

Bildung das ebenso korrekte und sehr tüchtige große Altargemälde mit der Bergpredigt für die Matthäuskirche in Kopenhagen. Im übrigen verwendete er seinen guten Geschmack, d. h. seine Vertrautheit mit den Stilarten, auf kleinere dekorative Arbeiten von mancherlei Art; von ihnen gerieten am besten solche, die der Farben entbehren konnten. Denn er, dessen starke Seite das Plastische war, war äußerst schwach im Malerischen. Darin erhob er sich selten über das Niveau des Netten und Zierlichen. Und der Vortrag mit dem Pinsel war ihm vollends etwas Fremdes.

Aus einem ganz anderen Holze geschnitzt war ein junger Künstler, der Ende der dreißiger Jahre einige Aufmerksamkeit erregte und vermutlich eine viel größere erregt hätte, wenn nicht gerade damals Bloch selbst die besten verdunkelt hätte. Es waren allerdings kaum mehr als Versprechungen, die C. A. Schou gab, aber schon der Umstand, daß diese Versprechungen größer und wagemutiger waren, als dänische Künstlerjünglinge sie zu geben pflegen, läßt ihn zweifellos mehr als die meisten Dänen zum Maler geboren und vorbestimmt erscheinen. Das Künstlerblut war ein Familienerbteil bei ihm, und eine Künstlernatur war er bis in die Fingerspitzen und bis in Herz und Verstand hinein. Hitzig, nervös, leidenschaftlich, stand er dem leidenschaftslosen Dänentum fremd gegenüber. Undänisch sind gleich seine ersten Porträts einer Reihe junger Frauen von rassiger Haltung und südländischem Liebreiz. Eine mondän-ritterliche Auffassung, diktiert von einer romantischen Schwärmerei für das Weib, unterscheidet sie in Stil und Haltung von allen anderen dänischen Porträts. An gleichzeitigen Arbeiten anderer Art, einigen Genrebildern und Interieurs, ist zu merken, daß er Marstrands Schüler war. Aber er war allzu verschieden von seinem Meister, als daß nicht auch eben dies zu merken gewesen wäre. Es steckte etwas von einem Raubvogel in diesem jungen Mann mit dem schwarzglänzenden Haar und den blitzenden dunklen Augen. Noch ehe seine Phantasie den Flug des Falken nahm, war sein Blick für die Wirklichkeit durchbohrend wie der des Falken. Man betrachte nur das Porträt seines Großvaters (Abb. 34).


Abb. 34. Schou: Der Großvater des Künstlers.

Er reiste 1864 nach Rom und legte in diesem und in den folgenden Jahren imponierende Proben seines Könnens in einer Reihe großer Bilder ab, jedoch gelang es ihm weder in den „Italienischen Bauern in Rom“ noch in „Chione“, noch in der Darstellung „Römische Arbeiter, eine antike Kaiserstatue durch den Titusbogen transportierend“, die Darstellung von seinem äußerst eingehenden Modellstudium zu befreien. Auch ist er in keiner dieser Arbeiten zu einem selbständigen, geschweige denn eigenartigen Kolorit vorgedrungen. Er vermochte nie

das Braune und Konventionelle in seiner Farbengebung loszuwerden. Mit den wenigen Farben, über die er verfügte, malte er gleichwohl das Bild des zwerghaften jüdischen Lumpensammlers in Rom, das lebhaft an Velasquez erinnert und in der brennenden Energie des Realismus mehr spanisch als dänisch ist.

Aber seine größten Versprechungen hat Schou in den Zeichnungen gegeben, die er als Entwürfe für einen großen Zyklus von Szenen aus dem Ragnarokmythus geschaffen hat (Abb. 35). Es versteht sich von selbst, daß die Gestalten der nordischen Mythologie in der Behandlung dieses Europäers eine Form erhielten, die weder griechisch war wie bei Freund, noch nordisch wie bei Constantin Hansen. Eher haben diese Zeichnungen, die zuweilen an Doré erinnern, etwas Französisches an sich. Sie sind jedoch tüchtiger gezeichnet als die meisten Arbeiten Dorés, und was Schou von diesem gelernt hat, ist eigentlich nicht viel mehr als die unbesorgte Selbsthingabe an seine eigene Phantasiewelt, in der es brauste und flammte wie in der Doréschen. Es war nicht das speziell Nordische in der Mythologie des Nordens, wovon er sich angezogen fühlte; sie bedeutete ihm nicht mehr als ein Motiv aus Shakespeare. Orestes von den Furien verfolgt hat er in ganz demselben Geiste gezeichnet wie Ragnorok, die Götterdämmerung. Alles war ihm nur ein Ablauf für seine Phantasie, die sich chaotisch wälzte und quälend wie ein Alp auf seinem Bewußtsein ruhte, bis sich ihm aus diesem die Gestalten auslösten. Hier sitzt Hödur an einsamer Weltecke und erwartet Ragnarok. Hier tastet Hermod sich vorwärts zu Hels Thron in der Unterwelt. Hier binden Thor und sein Knecht den besiegten Loke mit Narves Därmen, während Skade die geifernde Natter an den Felsen über seinem Haupte befestigt und Sigyn das Gift auffängt. Hier ziehen Hel und ihr unheimliches, lautloses Gefolge in mondheller Winternacht durch den Wald zu Ragnarok und scheuchen die Eulen und die phantastisch großen Fledermäuse auf. Hier schlägt Thor seinen Hammer dem Midgardsdrachen in die Stirn, der ihm sein Gift ins Antlitz speit. Hier endlich schwanken die Berge, hier verdunkelt sich die Sonne, hier flammt der Himmel, während die Kämpfe am jüngsten Tage rasen. Alles dieses und mehr hat Schou mit einer Kühnheit und Leidenschaft dargestellt, die in der ganzen dänischen Malerei einzig dastehen.

Doch es ist zuweilen, als wollte der Tod darüber wachen, daß in der Kunst wie im Leben Maß gehalten werde. Der Tod ereilte diesen Verschwender zeitig genug, um weitere Extravaganzen seiner Phantasie zu verhindern. Er ereilte auch ein paar andere verschwenderisch ausgestattete Künstler in früher Jugend, die vielleicht ebenfalls ihr Teil hätten beitragen können, um den Sinn der heimischen Kunst von dem Kleineren zum Größeren zu wenden. Der eine war Harald Jerichau, der schon in einem Alter von 25 Jahren starb. Sohn der in Deutschland geborenen und deutsch malenden Frau Jerichau, erzogen von einem französischen Maler in Rom, ansässig bald in der Türkei, bald in Griechenland, bald in Italien, fehlte es ihm natürlich fast gänzlich an innerer Verbindung mit seinem Vaterlande. Sein übergroßes Bild der Ebene bei Sardes erscheint uns jetzt nicht mehr so mächtig in der Stimmung wie damals, als wir nach des Künstlers Tode diese seine letzte Arbeit florumwunden auf der Ausstellung in Charlottenborg kennen lernten; wir vermögen nicht zu übersehen, daß das Studium darin unzulänglich

und die Wirkung der großen Leinwand deshalb etwas schwächlich und dekorationsmäßig ist. Aber der sie gemalt hatte, zeigte doch hier sowohl wie in kleineren Arbeiten etwas von der Art eines wirklich großen Malers, und an solchen hat die dänische Kunst niemals Ueberfluß gehabt. Der andere, genauer ausgedrückt der dritte dieser zu früh Verstorbenen, war Jörgen Roeds Sohn, Holger Roed. Es ist natürlich unmöglich zu wissen, inwieweit er imstande gewesen wäre, zu Bildern auszugestalten, was er an schönen Gedanken in sich trug und was ihm nur vergönnt war, in Kartons und Skizzen anzudeuten. Mag sein, daß er nicht in hohem Grade persönlich begabt war, und daß es ihm nie völlig gelungen wäre, die Ausdrucksformen der Renaissancemeister — vor allem Rubens' — für die er schwärmte, zu einem dem Bedarf seines bescheidenen Wesens entsprechenden Stil umzubilden. Aber schon der Umstand, daß ein junger Künstler, der so schöne Gedanken und so kühne Träume hatte, und der so viel Sinn für Stil und Größe besaß, recht zu Worte gekommen wäre, hätte womöglich von erhebender Bedeutung für die Weiterentwickelung der dänischen Kunst sein können, die inzwischen den europäischen Bestrebungen entgegen in der Richtung des Schlichten vorgeschritten war, im Bunde mit dem schlichten Geist des Volkes, getrieben von dem nationalen Aufschwung der Zeit zwischen 1848 und 1864 und zielbewußt geleitet von Höyen. Aber von dieser Entwickelung, von der endgültigen Eroberung Dänemarks für die Kunst werden wir im folgenden Abschnitt zu sprechen haben.



Abb. 35. Schou: Szene aus Ragnarok. (Federzeichnung.)



Abb. 36. Sonne: Johannisnacht. Der Schlaf der Kranken auf dem Grabe der heil. Helena.

6. Die Nationalen.

Es war also in den letzten Jahren vor 1848. Der Gedanke des nationalen Zusammenschlusses hatte um sich gegriffen, sogar unter denjenigen Künstlern, die es bisher als ihr Privilegium angesehen, sich anderen geistigen Bewegungen im Lande gegenüber ablehnend oder gleichgültig zu verhalten. Sie hatten abseits von den Zeitströmungen oder, wie sie es in Rom gern ausdrückten, über dem allgemeinen Menschendasein gelebt. Aber der nationale Gedanke, in dem zu Anfang der vierziger Jahre sozusagen das ganze Leben in Dänemark aufging, mußte auf alle Anspruch machen, die geistige Waffen zu führen verstanden, und selbst die Reservetruppen der Pinselführer wurden einberufen und gehorchten dem Befehl. Sie erhielten ihn, darf man wohl sagen, von Höyen an dem Märztage 1844, als er seinen berühmten Vortrag hielt „Ueber die Bedingungen für die Entwickelung einer skandinavischen Nationalkunst". „Eine solche Kunst," sagte er, „wird nicht durch einen Zauberschlag heraufbeschworen, sie entsteht nur als die Frucht einer tiefgehenden Begeisterung. Ungebahnt und mühsam ist der Weg, den einzuschlagen wir unsere Künstler auffordern. Ringsum auf Dänemarks Inseln und Ebenen, in den Gebirgen Norwegens und Schwedens, da sollen sie sich

vorbereiten und sich vertraut machen mit dem Volksleben in seinem Tun und Treiben. Der Nordländer muß erst in seiner ganzen Eigenart erfaßt, der Sinn muß ihm erst geschärft werden für das Große und Heimatliche in der uns umgebenden Natur, ehe wir hoffen dürfen, eine volkstümliche, historische Kunst zu erhalten ... Auch ist jetzt, nach Jahrhunderten, noch nicht jede Spur des Altertums verwischt ... Die Schlichtheit und Derbheit, das patriarchalische Leben, das wir noch in den Fischerdörfern und in den Städten ringsum in Dänemark antreffen ... wirft noch immer einen leuchtenden Schimmer über jene Tage. Freilich, diese Gestalten sind plump, ihre Fröhlichkeit ist derb, ihre Trauer ohne Würde und Anstand. — Ja, die Kultur hat noch nicht alle Kanten abgeschliffen, die Erziehung hat da noch nicht so manche Aeußerungen gefesselt, die wir anderen lieber in den Tiefen unseres Herzens verbergen. Ihre Bewegungen, ihre Kleidung verraten ein mühseliges, hartes Leben. Aber für den, der genauer hinsieht, dessen Teilnahme nicht auf der Oberfläche bleibt, für den rechten Künstler ist hier eine reiche Fundgrube von edlem, gediegenem Metall. Hebt nur diesen Schatz, er wird in den Augen aller erglänzen."

Es scheint, als ob H. J. Hammer einer der ersten, vielleicht der erste gewesen ist, in dem Höyens Worte ein Echo fanden. Das bezeugt nicht nur der Zeitpunkt (1845), da seine ersten Bilder aus dem Volksleben entstanden; deutlicher noch bezeugt es ein Vorschlag, den er der Kunstakademie gemacht hat, und der darauf ausging, daß es ihm — gegen alle bisherige Gewohnheit — erlaubt seine sollte, das ihm bewilligte akademische Reisestipendium zu einer Reise in Dänemark selbst zu verwenden. Der Krieg unterbrach indessen seine Studien, und es gelang ihm nachher nie mehr, die nötige handwerkliche Tüchtigkeit in der Malerei zu erlangen. Er hatte ein weichgestimmtes, poetisches Gemüt und viel auf dem Herzen. Aber er wurde bald nach seinem Auftreten überboten von Sonne, der etwas Aehnliches wollte wie er und es leichter ausdrücken konnte, wenn auch wohl kaum in viel besserer Form. Sonne war vierzehn Jahre älter als Hammer und über zwanzig Jahre älter als die anderen, Dalsgaard, Vermehren und Exner, mit denen er nach seiner Rückkehr aus Italien seine Kräfte zur Hebung des Schatzes vereinte, wozu Höyen die oben erwähnte Anleitung gegeben hatte. Sie gehörten zu der letzten Generation der Eckersberg-Schüler, er zu der ersten. Aber er war zeitig ins Ausland gegangen, hatte in München manches von der dortigen Kunst angenommen und deshalb weniger als die anderen Schüler Eckersbergs Gelegenheit gehabt, sein Auge zu bilden. Es besaß außerdem von Natur nicht viel Aehnlichkeit mit den Augen, die Eckersberg erzog; die seinen gehörten zu den passiv, nicht zu den aktiv aufnehmenden; sie waren kein Kontrollapparat der Wirklichkeit und wurden es nie. Sie öffneten sich sogar erst spät für allgemeinere Eindrücke aus der Wirklichkeit. Erst während eines jugendlichen Sport- und Freiluftlebens in Italien überwand Sonne seinen bisherigen jugendlich-romantischen Hang, Bilder von Soldaten und Kriegen zu malen, die er nie selbst gesehen hatte. Und nach Dänemark zurückgekehrt, fand er Gelegenheit, den Traum seiner Jugend zu verwirklichen, Schlachtenmaler zu werden. Er machte die beiden dänischen Kriege mit und schuf aus ihnen Bilder, die in ganz anderem Maße als seine früheren abstrakten Schilderungen sachlich waren, wenn auch sein Eindruck von den Schrecken des Krieges ersichtlich zerstreut und gemildert

worden war von den Naturschönheiten in der Oertlichkeit des Krieges, der dänischen Landschaft. Aber der Krieg hatte ihm die erste Fühlung mit dem dänischen Volksleben verschafft. Romantisch veranlagt, wie er war, erfaßte er es von der romantischen Seite, das heißt von der Seite, von der er es durch die umgebende Natur gestempelt und gestimmt sah. In seinen Bildern aus dem Volksleben hat er die Liebe zu den Menschen und zur Natur nicht in Vordergründen und Hintergründen geoffenbart, sondern diese fließen in eine Stimmung zusammen, deren intensiver Ton darauf beruht, daß jene beiden Saiten in der Tiefe seiner Seele erklangen. Typisch für das Romantische in seiner Begabung war seine Vorliebe für die Darstellung der hellen nordischen Sommernacht mit ihrem verschwimmenden Nebel und ihrer schmelzenden Wehmut. Unter dem Himmel der Johannisnacht stellte er den „Schlaf der Kranken auf dem Grabe der heil. Helena" dar (Abb. 36). Und unter demselben Himmel malte er noch in hohem Alter das Bild „Der Prediger fährt zu einem Krankenbesuch über den Fluß".

Diese außerordentliche Fülle im Ton der romantischen Stimmung entquillt in Sonnes volkstümlichen Bildern mehr seiner Ergriffenheit als Mensch denn als Maler. Er war ein unsicherer Zeichner, und die koloristische Sicherheit, mit der er die gedämpften Sommernachtsstimmungen erklingen lassen konnte, machte einer großen Unsicherheit Platz, wenn es die Töne des reinen Sonnenscheins harmonisch zu vereinigen galt. Sein Pinsel war aller einschmeichelnden Eigenschaften bar. Aber vielleicht gerade, weil der Maler sich in Sonnes Bildern so wenig bemerkbar macht, fällt der Dichter in ihnen um so mehr ins Auge. Ein echt dänischer Romanzen- und Balladendichter ist er von dem dänischen Kunsthistoriker Julius Lange genannt worden mit dem treffenden Zusatz, „wenn jemals die eigenartige dänische Gefühlsart und Phantasie, die ihren ursprünglichen Ausdruck in unseren alten Volksliedern erhalten hat, in unserer Kunst wieder aufgelebt ist, dann ist es bei Sonne der Fall." In vielen von Sonnes Volksbildern steckt etwas von dem Urbildlichen der Volkspoesie, etwas von ihrer tiefen Allgemeinheit und ihrer großartigen Einfachheit, etwas von der ungeteilten Einfalt des Herzens, das sich zwar äußerlich kunstlos, doch monumental äußert. Diese naive Form für das Monumentale ist es auch, die den Zauber von Sonnes herrlichen Sgraffitobilde an der Außenwand des Thorvaldsen-Museums ausmacht (Abb. 37).

Gleichzeitig mit diesem ihrem ersten großen Schwärmer und Stimmungsmaler erhielt die dänische Malerei in Dalsgaard ihren ersten großen Psychologen und dramatischen Erzähler, der überdies ein wirklicher Maler war. Im Gegensatz zu Sonne, der die besten Augenblicke seines Künstlertums unter freiem Himmel hatte, begab sich Dalsgaard lieber in die Wohnräume der Menschen, deren Schilderung die Aufgabe seines Lebens wurde. Er gehörte einer Zeit an, da die Nationaltrachten noch nicht ausgestorben waren und die Städte den ländlichen Stuben ihre eigenartige Ausstattung noch nicht geraubt hatten. Er hegte großes Interesse für diese, hatte einen lebhaften Sinn für die buntbemalten Paneele und Schränke, die steiflehnigen Holzbänke, die Bornholmer Schlaguhren, die hochbeinigen Beilegeröfen, die Tellerreihen an den Wänden, die mit silbernen Knöpfen versehenen Männerröcke, die geblümten Kleider und gestickten Mützen der Frauen. Er sammelte diese Dinge



Abb. 37. Sonne: Vom Fries des Thorvaldsen-Museums (Thorvaldsens Heimkehr nach Kopenhagen).

eifrig als Studienmaterial für seine Bilder. Aber nicht, um sie in ihnen als Seltenheiten zur Schau zu stellen; er erkannte vielmehr sehr wohl, daß solche Gegenstände als malerische Motive seine Aufmerksamkeit verdienten; und so hat er denn einige der schönsten Interieurs in der an Interieurs so reichen dänischen Kunst gemalt. An der zurückhaltenden Art, wie er sie vorführt, merkt man jedoch, daß sie seine Aufmerksamkeit von dem eigentlich Menschlichen nicht ablenkten. Das erzählende Moment drängt sich in Dalsgaards Bildern stark, zuweilen fast etwas aufdringlich in den Vordergrund.

Es waren meist tragische Dinge, die er in jüngeren Jahren erzählte, und er war für seine Zeit, die etwas zarter besaitet war als die unsrige, ein Erzähler von fast rücksichtsloser Wahrheitsliebe. Es war ihm ernst mit der Trauer in seinen Bildern, bitterer Ernst, und derartiges war bis dahin in der dänischen Malerei noch nicht gesehen, geschweige denn in einem Milieu dargestellt worden, in dem man erwarten mußte, nur das ländliche Idyll zu finden. Dalsgaard aber, der auf dem Lande geboren war, wußte, daß das Leben auf dem Lande ebensowenig lauter Licht ist wie das Leben in der Stadt. Er überließ es Vermehren, das Stilleben darzustellen; er überließ Exner die Schilderung des Sonntagslebens; er selbst zog es vor, die Sturmtage des Lebens vorzuführen, die dem Starken durch Mark und Bein gehen und den Schwachen niederschmettern oder dahinsiechen lassen. Mit seinem tiefblickenden Auge, dem Auge eines Psychologen und zum Teil eines Pathologen, ging er den schweren menschlichen Konflikten auf den Grund. Er blickte in die Seelen der Armen, welche die Not aus dem Hause treibt („Die Pfändung" Abb. 38), und in die Seelen derer, deren einfältigem Glauben von Sektierern Schlingen gelegt werden („Die Mormonen"). Wenn sich ihm keine anderen Konflikte zum Studium darboten, so nahm er die Themata der Liebe vor, und über letztere — sowohl über die Liebe zwischen Eltern und Kindern als über die Liebe zwischen Mann und Weib — hat keiner bitterere Wahrheiten gesagt als Dalsgaard. Liebe ist es, worin der Schmerz der alten Mutter über die Nachricht von der Verwundung des Sohnes begründet ist, Liebe ist der Inhalt des Bildes: „Der Tischler bringt den Sarg für das tote

Kind". Von der Liebe zwischen Mann und Weib handeln die Bilder „Die Eltern verweigern ihre Einwilligung", „Der Abschied" und viele andere. Von der Liebe, die das Grab überdauert, redet das Bild mit den beiden Frauen, Mutter und Tochter, die beim Dorftischler das bestellte Grabkreuz besichtigen (Abb. 39), sowie die Darstellung eines Mädchens, das ein Grab schmückt. In den meisten dieser Bilder folgen der Liebe Tränen und Trauer, ob nun hartherzige Eltern oder der unerbittliche Tod die Liebenden trennen. Aber die Tränen fließen nicht in Dalgaards Bildern, sie schimmern nur in den Augen der Trauernden. Seine Gestalten sind nicht von Schmerz zerrissen; sie verzehren sich in innerem Kummer. Nur selten bricht in der Qual betrogener Liebe eines der jungen Mädchen zusammen, aber



Abb. 38. Dalsgaard: Auspfändung eines armen Böttchers auf dem Lande.

dann ist stets die Hand einer Mutter da, die ihr sanft über das Haar streicht, oder die Schulter einer Mutter, gegen die sie ihren Kopf lehnt. Später wurden es mildere, sanftere, harmonischere Saiten, die Dalsgaard in den Bildern mit erotischen Motiven anschlug. Er schilderte die Sehnsucht der Jungfrau, die den Geliebten erwartet, oder die den Brief ihres Verlobten liest, oder seinen Namen auf eine Fensterscheibe schreibt; und in der Stimmung solcher Bilder von jungen Mädchen, die allein sind mit ihrem vollen Herzen und seinen Geheimnissen, war zuweilen eine Lieblichkeit, wie in einem lyrischen Gedicht von Christian Winther.*) Aber diese Bilder konnten sich in malerischer Hinsicht nicht mit den herberen Bildern aus seinen Mannesjahren messen. Seit lange ansässig und an ein Amt in einer mittelseelän-

*) Christian Winther (1796—1876), der große Lyriker Dänemarks, hat in wundervollen Liedern den Sommer und die Liebe verherrlicht.

dischen Provinzstadt gekettet, fern von der jütischen Landschaft, wo er seine meisten Studien gemacht hatte, zehrte er von diesem Kapital, bis es allmählich fast zu einem Nichts zusammenschmolz. Und er, dessen starke Seite es gewesen, die Illusion des Dramatischen mit einer überzeugender Wiedergabe des Stofflichen zu vermehren, schwächte schließlich die Wirkung des Dramatischen in einer Reihe religiöser Bilder, indem er sie bis zu reiner Unkörperlichkeit spiritualisierte. Der Vollständigkeit wegen, nicht um Dalsgaard herabzusetzen, sei dies erwähnt. Die Arbeiten seiner Mannesjahre sichern ihm einen hervorragenden Platz in der dänischen Kunstgeschichte.



Abb. 39. Dalsgaard: Besuch beim Dorftischler.

Dagegen ist es vielleicht die Frage, ob Exner auf die Dauer den Platz neben Dalsgaard behaupten wird, den man ihm bisher eingeräumt hat. Er hat in einem Umfang wie kein anderer dänischer Künstler Herzen erobert, indem er sie mit seinem Lächeln bezauberte, nicht indem er sie durch irgendwelche Leidenschaft ergriff. Er hatte freilich eine Passion für das Volkstum der Inseln Amager und Fanö, aber seiner Konzentration in der Wahl der Stoffe entsprach keine Konzentration seiner Talente. Er nahm die Eindrücke auf seine Art mit Wärme auf; aber diese setzte sich in seinem Ausdruck niemals in Energie um. Sie verwandelte sich in lauter lächelnde Liebenswürdigkeit. Nicht daß sein Lächeln auch nur im geringsten unwahr und schmeichlerisch gewesen wäre. Das liebenswürdige Gemüt, aus dem es kam, war ganz echt und ehrlich. Aber es war von Natur nicht tief und entbehrte der Fähigkeit, sich vom Leben vertiefen zu lassen. Während das Leben — hart



Abb. 40. Exner: Die kleine Rekonvaleszentin.

und rauh, wie es in engen Verhältnissen auf dem Lande ist — sich in Dalsgaards Vorstellungskraft eingrub, hinterließ es bei Exner nur weiche Spuren, insofern diese überhaupt noch das Gepräge wirklichen Lebens trugen. Es sind eigentlich nur die Bilder des Lebens in seiner weichsten Gestaltung, seine Kinderbilder (Abb. 40), die als ganz wahr anerkannt werden dürfen. Er war der erste dänische Maler, der einen Blick hatte für das Naive und Putzige des Kindes; aber darauf beschränkt sich vielleicht auch der Gewinn an Neuland, den er der dänischen Kunst wirklich eingebracht hat.

Denn er wurde keineswegs in demselben Sinne Herr über die Bauern auf Amager und Fanö, wie Dalsgaard es über die Leute vom Sallingland geworden war. Er machte auf Amager und Fanö reiche Beute in den malerischen Stuben mit den buntbemalten Möbeln; er machte auch reiche Beute an malerischen Nationaltrachten. Aber von den Menschen, die in diesen Kleidern und Umgebungen steckten, brachte er nicht viel mehr in seine Bilder hinein, als die älteren Maler von den Menschen Italiens in ihre Schilderungen aus diesem Lande hineingetragen hatten. Während Dalsgaard, der selbst aus Salling gebürtig war, wirklich so fühlte wie andere ernsthafte Leute von dort, war und blieb Exner ein Sommerfrischler aus Kopenhagen, dem das Leben auf dem Lande ein idyllisches und ideales Sonntagsleben zu sein schien. Nimmt man hierzu seine Liebenswürdigkeit und bedenkt man, daß er mit seinem lauteren Gemüt, man möchte fast sagen, mit seinem properen Sinn, alles scheute, was nicht innen und außen rein und blank

war, so begreift man, daß alles, was von seiner Hand gekommen, so eigentümlich aussieht. Es ist nicht genug, wenn man sagt, daß die Charaktere bei Exner reingewaschen sind wie die Fußböden in seinen Stuben; sie scheinen gescheuert und poliert zu sein wie das Kupfer- und Messinggeschirr an den Wänden. Sie erglänzen in blanker Jugend und Gesundheit. Mit dieser Physiognomie seiner Kunst, die der Wirklichkeit wenig entspricht, stimmt es überein, daß auch vieles in der Psychologie seiner Darstellungen gemacht oder jedenfalls zurechtgemacht ist. Dies gilt jedoch besonders von seinen Einzelgestalten. Für die Wahrheit der Situation verrät er oft einen Blick, dessen Erfahrung aus dem Leben stammte.

In einzelnen sehr hübsch gemalten frühen Interieurs ohne oder mit nur staffageartig angebrachten Figuren hat er gezeigt, daß er als Maler bestrebt war, mit seinen Studien in die Tiefe der Dinge einzudringen, bis der Erzähler in ihm bewirkte, daß er sich mit der Oberfläche der Dinge begnügte. Man sieht an Studien dieser Art und man merkt auch schon an dem bis zu einem gewissen Grade energisch durchgeführten Bilde, das 1852 den Grund zu seiner Popularität legte („Eine Amagerbäuerin, die ihr Geld zählt"), daß sie aus einer Zeit herrühren, da die Ansprüche auf konsequente realistische Durchführung sehr hoch geschraubt waren. Das war den Bildern von Vermehren zu danken. Er war ein Künstler aus ganz anderem, gediegenerem Stoff als Exner. Er war einer, der dem Leben nicht nahe genug kommen konnte, der deshalb schleunigst darauf verzichtete, es in der Bewegung oder in seinen flüchtigen Stimmungen zu ergreifen, und der sich zum Maler des menschlichen Stillebens machte. Man muß ein hohes Maß menschlich-warmer Empfindung bei ihm voraussetzen, der zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkte durch das still bewegte Bild „Abschied des Reservisten von den Seinigen". Aber die Leidenschaft, die sich fast gleich darauf als die eigentliche Triebfeder in Vermehrens Künstlerorganismus offenbarte, war doch ganz überwiegend die Leidenschaft eines Malers. Er hatte nämlich, im Gegensatz zu Exner, eine wirkliche Leidenschaft, nicht bloß wie dieser, eine Liebhaberei. Er hatte eine tiefe und echte Passion für die Beobachtung in ihren äußersten Konsequenzen, das heißt bis in die allerkleinsten Einzelheiten, und sie war bei ihm eine männlichere, stetigere Form des malerischen Sehens als bei Eckersberg, dessen entsprechende Eigenschaft nicht ganz frei war von einer gewissen unmännlichen und ängstlichen Kleinigkeitskrämerei. Es mag dahingestellt bleiben, ob es auch wirklich die starken Bande des Herzens waren, durch die Vermehren, der spätere elegante Kopenhagener Porträtmaler, sich mit dem Volksleben verknüpft fühlte, das er in seiner Jugend hauptsächlich malte; er war jedenfalls nicht so im Volke heimisch wie Dalsgaard. Aber an den Stoffen, die er sich aus dem Volksleben holte, hing er ebenso mit den Augen, wie Dalsgaard an den seinen mit dem Herzen hing, und er drang auf dem Wege der Beobachtung nicht weniger tief in seine Stoffe ein, als es Dalsgaard auf dem Wege des Gefühls tat. Er steht infolge seiner menschlichen Begrenzung hinter Dalsgaard zurück; aber in bezug auf malerische Vertiefung in seine Kunst steht er über ihm.

In der letzteren Hinsicht hat er überhaupt den Rekord unter den dänischen Malern aufgestellt. Einen solchen Sportausdruck wird man bei Kunstbetrachtungen im allgemeinen als störend empfinden, hier ist er aber am Platze. Denn wie einen

Sport betrieb Vermehren in seiner Jugend das Beobachten, und die monomane Entwickelung seiner einzelnen Anlagen befriedigte ihn wie ein Sport. Er besuchte Italien und auch Paris; aber mit einem sicheren und klugen Instinkt für das Innehalten der Beschränkung, die gerade seine Stärke war, begnügte er sich damit, ein Zuschauer zu sein, wo andere als Aneigner geschwelgt hatten. Der einzige, bei dem er ein wenig zu Gaste ging, war Meissonier, dem er nach dem höchst ungerechten Urteil seiner Zeitgenossen gleichen sollte, den er aber später vergebens nachzuahmen suchte in einigen Kostümbildern, die in den Motiven, aber durchaus nicht in der Behandlung an Meissonier erinnerten. Während der Beobachtungsdrang bei Meissonier bis zum letzten Augenblick eine Leidenschaft blieb, ging er in Ver-



Abb. 41. Vermehren: Der Schafhirte auf der Heide.

mehrens matterem dänischen Naturell schnell zur Gewohnheit über. Weder in seinen Kopenhagener Interieurs mit einer oder zwei Figuren, noch in der großen Reihe von Porträts, die ungefähr seit 1870 die wesentlichste Gattung seines Schaffens wurden, glückte es ihm, die unvergleichliche Intensität der Schilderung wiederzugewinnen, welche seinen frühen Darstellungen des Volkslebens, vor allem dem „Schafhirten auf der Heide" (Abb. 41) so ziemlich den Wert schärfster Ausprägung urwüchsigen Dänentums gibt.

Der Unternehmungsgeist in dieser Hinsicht wollte weder sich so recht unter den Aelteren erhalten, noch auf die etwas jüngeren Figurenmaler übergehen. Er fehlte Siegumfeldt, der in seinen späteren Jahren als ein feiner und tüchtiger, wenn auch nicht sehr bedeutender Porträtmaler mit Recht geschätzt wird, dem jedoch anfangs sein hübsches Talent, in mehreren Figuren eine lustige oder traurige

Geschichte aus dem Volksleben zu erzählen, mehr Freude bereitete als die ernsthafte Vertiefung in den einzelnen Charkter. Unternehmungsgeist fehlte auch einem anderen feinen und vornehmen Künstler, A. Dorph, dessen populäre Volksbilder (z. B. „Eine junge Seemannsfrau erwartet die Heimkehr ihres Mannes") eher ein schöner Traum von dem Leben in kleinen Verhältnissen, wie es sein sollte, als eine Schilderung der Wirklichkeit dieses Lebens sind, und dessen sehr vielseitige Kunst weniger eine unverfälschte Wiedergabe der aus der Natur empfangenen Eindrücke als das willige Bekenntnis eines dünnblütigen Idealismus zu sein scheint. Eigentlich hatten die Realisten, die in den fünfziger Jahren das dänische Volksleben schilderten, in den sechziger Jahren nur einen Nachfolger, den etwas jüngeren Hans Smidth. Bis in die jüngste Zeit hinein hat er einen Charaktersinn bewahrt und ausgebildet, der sich in mancher Beziehung mit dem Dalsgaards messen kann, sowie einen an Blicher*) erinnernden Lokalsinn, der seinen Schilderungen jütischer Naturstimmungen und jütischer Gemütszustände ein hohes Maß überzeugender Treue verleiht. Dazu ist ihm, der nur in sehr geringem Grade von den technischen Errungenschaften der neueren dänischen Kunst beeinflußt wurde, der naive und primitive Vortrag geblieben, der immer besser als die Routine geeignet ist, das Leben in seinen primitiven und naiven Formen intim darzustellen.

Es kommt vor — wie in den obigen Betrachtungen hier und da angedeutet — daß in diesen ersten gemalten Schilderungen dänischen Volkslebens ein Ton angeschlagen wird, dessen Echtheit uns zwiefach bestätigt zu sein scheint dadurch, daß er genau mit dem Ton in manchen Schilderungen dänischer Dichter zusammenklingt. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob die Malerei des Volkslebens jener Zeit überhaupt eine Kunst gewesen sei, die sich in vielen Punkten mit Dichtung und Musik berührte. Das war ganz im Gegenteil nicht der Fall — wenn man Sonne ausnimmt, dessen Arbeiten oft etwas von dem Mysterium unhörbarer Musik an sich haben. Es war vielmehr eine Kunst, die, wie die der alten Holländer, nur auf malerische Sachlichkeit ausging. Wenn man von den damaligen Verhältnissen gesagt hat, daß „die Dichter eine eigene Seele in die Natur hineinsangen und die Maler gegen ihren Gesang nicht taub sein konnten", so paßt dies wenig auf die Figurenmaler. Besser paßt es auf die Landschaftsmaler, ganz jedoch nur auf den einen von ihnen, auf den jenes Wort gemünzt war, auf Lundbye. Eine glühende Vaterlandsliebe ließ seine von vaterländischer Poesie früh ergriffenen, äußerst sensitiven Sinne erzittern bei der leisesten freud- oder schmerzvollen Berührung mit der ihm teuren dänischen Natur. Als ein Instrument mit intensiverer Fülle der Töne hat Sonne die dänische Natur dem dänischen Volke mitgeteilt — ein unendlich feiner gestimmtes Instrument war aber die Kunst Lundbyes. Auf der Harfe seiner Nerven erklangen die Töne freilich nur leise; aber diese leise Musik hatte um so längere Dauer: sie verstummte nie. Sie durchströmte sein Wesen mit ihren Rhythmen, sie machte selbst seine malerische Technik rhythmisch und ging in seine ganze Kunst über. Darum ist seine Kunst Poesie, auch wenn sie sich nur für Prosa ausgibt. Nicht nur in den Darstellungen der Hünengräber, die er so sehr liebte (Abb. 42),

*) Steen Steensen Blicher (1782—1848), der Schilderer der jütischen Heide.





Abb. 42. Lundbye: Schafe auf einem Hünengrabe.

ist die Stimmung poetisch gehoben; die Begeisterung verließ ihn nie, wo er sich nur immer in Dänemark bewegte.

Er ist mehr ein Meister der Linie als der Farbe. Er hat wahr, schön, zu Zeiten glänzend gemalt; aber seine Poesie ist stets mehr in seiner Zeichnung als in seinem Kolorit enthalten. Er wählte seine Motive, namentlich die, in denen die Tiere mehr als bloße Staffage sind, mit einem Sinn für Silhouetten- und Bildwirkung, der an die Holländer erinnert, und wenn er auch in einem stärkeren Grade als sie die Natur in seinen Bildern Farbe bekennen ließ, so hatte er doch insofern mit ihnen Aehnlichkeit, als er niemals die Farbenphämomene als solche energisch behandelte. Wohl war er ein Schwärmer und Träumer; aber er schwärmte und träumte am tiefsten beim nüchternen Licht des Tages, in dem die Linien, die ihn entzückten, nicht verwischt oder aufgelöst waren. Am liebsten war ihm Seeland mit den langen weichen Höhenzügen und den weiten Ausblicken zum fernen Horizont (Abb. 43). Seine Herzensgüte, aus der nicht nur seine Liebe zu den Tieren, sondern auch zu Kindern und Blumen hervorging, gab ihm eine stärkere Zuneigung für die sanfte als für die derbe Natur. Eine gewisse Wehmut, die seinem Sinn eigen war, verleugnet sich zwar in seinen Naturschilderungen nicht; aber nur selten ist die Stimmung in ihnen Schwermut. Er hat in einem einzigen Bilde (wo ein paar arme alte Pferde unter einem zusammengesunkenen Hügel Schutz vor dem Sturm suchen) die Natur in ihrer Unbarmherzigkeit gegen das Tierleben geschildert; in fast all seinen übrigen Tierbildern hat er sie als einen Spiel- und Ruheplatz und als eine gute Futterstelle für seine Freunde dargestellt.

„Drum sollen wir Menschen die Tiere achten
Und gerne ihr freundliches Tun betrachten",

heißt es in Kaalunds Einleitung zu den Fabeln, die Lundbye durch seine Illustrationen



Abb. 43. Lundbye: Melkplatz bei Vognserup.

berühmt gemacht hat, und diese Auffassung von dem „freundlichen" Treiben der Tiere deckt sich völlig mit Lundbyes Anschauung.

Er machte wie ein großer Teil der Künstler, von denen dieses Kapitel handelt, eine Reise, die ihn unter anderem nach Italien führte, aber das Reisen wurde für ihn ebensowenig von Bedeutung wie für die meisten anderen. Die Künstler reisten jetzt als reife Männer, um ihr Wissen zu vermehren, nicht — wie früher — um den Grund zu persönlicher Entwickelung zu legen oder umzulegen. Schneller als bei den anderen verwandelte sich bei Lundbye die Reiselust in Heimweh. Es gibt eine hübsche Zeichnung aus der letzten Zeit seiner Reise, in der er die Freuden des Wiedersehens mit seinen Freunden, den Tieren daheim, vorausgeahnt und vorweggenommen hat. Sich selbst hat er hier, wie öfter vorher und nachher, in der Gestalt eines der guten Heinzelmännchen geschildert, die in seiner kindlichen und gemütlichen Phantasie ihr heimliches Wesen trieben, und deren Herumwirtschaften auf der Tenne, im Stall und auf dem Felde ihm ein Abbild seiner eigenen Beschäftigung war. Möglich, daß er sich mehr als gut in den Gedanken an diesen Vergleich eingesponnen hat; möglich, daß ihm die Natur und die Kunst ein wenig Spielerei geworden waren; daß er auch darin seinen geliebten Heinzelmännchen glich, daß seine Resultate an Umfang und Bedeutung nicht immer seinem emsigen Wirken entsprachen. Vielleicht hätte er öfter wie ein Mann die Kräfte sammeln müssen, die er nach Frauenart an Kleinigkeiten zu verschwenden pflegte. Aber warum sollen wir ihm daraus einen Vorwurf machen, da doch selbst die Kleinigkeiten, die von seiner Hand herrühren, so reich sind an der köstlichsten dänischen Poesie, die wohl nirgends in der Malerei Dänemarks so leicht und lebendig fließt wie in den langen, feinen Federstrichen der vielen von Lundbye gezeichneten Entwürfe.



Abb. 44. P. C. Skovgaard: Landstraße bei Vognserup. Studie.

Unter verschiedenen Bemerkungen, die von diesem ebensoviel schreibenden wie zeichnenden Künstler stammen, gibt es eine Charakteristik P. C. Skovgaards, mit dem Lundbye eng verbunden war, und in dessen Schuld er in mancher Hinsicht stand, eine Schuld, die er jedoch abtrug, indem er einen rückwirkenden Einfluß auf den Freund übte. „Was Skovgaard am liebsten darstellt, und worin er sich recht mit Liebe eingelebt hat," sagt Lundbye „ist das Pflanzenleben, vom großen Baum bis zur kleinen, zarten Graspflanze. — In der Waldesnatur ist er zu Hause, wahr und natürlich gibt er den Charakter unserer Wälder, und ich kenne unter unseren Malern keinen, der sich hierin mit ihm messen kann." Mit diesem Ausspruch hat Lundbye auf Merkmale hingewiesen, die mehr als bloß äußere Unterschiede zwischen ihm und Skovgaard sind. Wenn dieser von den großen Ausblicken in der Natur nicht sonderlich berührt wurde, die sich der ungeduldigen Phantasie Lundbyes weit öffneten, so hing das damit zusammen, daß die Phantasie Skovgaards weit weniger beweglich war. Wenn eine etwas abgedroschene Wendung gestattet ist, so kann man sagen, daß Lundbye ein Stimmungsmensch, Skovgaard ein Verstandesmensch war — was jedoch keineswegs ausschließt, daß in Skovgaards Bildern auch Stimmung enthalten ist (Abb. 44, 45). Aber sie ist bei ihm mit anderen Mitteln erzeugt und daher von anderer Art. Wenn es auch natürlich nicht ganz so bequem herging, so kann man von Lundbye doch sagen, daß er passiv die Natur in die Saiten seines poetischen Gemütes greifen ließ. Skovgaard dagegen drang aktiv in die Natur ein, durchforschte sie kreuz und quer mit seinem Auge und gelangte auf diesem Wege in den Besitz ihrer Geheimnisse. Es stimmt hiermit überein, daß er am liebsten einen begrenzten Fleck absuchte im Gegensatz zu Lundbye, der am liebsten eine Gegend überschaute. Es stimmt auch damit überein, daß ihm gewöhnlich



Abb. 45. P. C. Skovgaard: Sommertag im Tiergarten bei Kopenhagen.

das für das Auge Ungreifbare in der Natur entging, dasjenige, das in der Luft liegt und ganz anderer Sinne bedarf als des Gesichtes. Auch rein malerisch war seine Herrschaft über die Luft schwächer als seine Herrschaft über die Erde. Die atmosphärischen Erscheinungen beschäftigten ihn nur wenig, und er bewältigte sie nicht, wenn er sie zu behandeln versuchte. Er bewältigte sogar selten das bloß Normale in der Atmosphäre; in sonst wundervollen Bildern hat er blaue Luft gemalt, die arg hingestrichen und recht gewöhnlich ist. Aber alles, was zur Erde gehört, was auf der Erde wächst, das kannte er von der formalen Seite in- und auswendig, wie es kein anderer dänischer Künstler gekannt hat.

In der großen Mehrzahl seiner Bilder hat er die Natur auf einem Höhepunkt im Steigen ihrer Säfte, in der üppigsten Entfaltung ihrer Blätterpracht geschildert. In der großen Mehrzahl seiner Bilder hat er sie auch in ihren schönsten und gereiftesten Exemplaren geschildert. So malte er zum Beispiel mit Vorliebe die kuppelrunden Buchen des Kopenhagener Tiergartens. Infolge dieser seiner Neigung, Prachtexemplare der Natur darzustellen, wirken die Bäume und Pflanzen auf seinen Bildern zuweilen im einzelnen reichlich schablonenmäßig und machen in Massen eher den Eindruck einer Natur, die gehegt und gepflegt worden, als einer Natur, die sich selbst überlassen geblieben ist. Manche seiner Waldlandschaften haben mehr Aehnlichkeit mit Parkpartien. Aber im allgemeinen kommt doch diese Neigung seiner Kunst zugute, indem sie seinem Naturalismus einen Idealismus beimischt, ohne den seine Kunst arm an Temperament gewesen wäre. Denn diese Begeisterung für die Vegetation in ihrer dichtesten Ueppigkeit und in ihren

vorzüglichsten Erzeugnissen durchbricht überall die objektive Oberfläche seiner Kunst. Mit dieser Begeisterung überflutet seine groß angelegte, weitherzige Subjektivität alles, was auf der Oberfläche seiner Kunst an kleinlicher und umständlicher Objektivität vorhanden ist. Sie macht den eigentlichen Charakter seiner Kunst aus. Am kräftigsten äußert dies sich in seinen Studien, die in malerischer Hinsicht fast immer besser sind als seine Bilder. Namentlich in seinen umfangreicheren Bildern verdarb er oft mit einem detaillierenden Pinsel die Größe seiner Studien hinsichtlich der malerischen Massenwirkung. Eine gewisse Vielseitigkeit seiner künstlerischen Anlagen (die sich unter anderem darin äußerte, daß er gelegentlich ein ausgezeichneter Porträtmaler, ein nicht weniger ausgezeichneter Genremaler (Abb. 46) und ein hervorragender Dekorationszeichner war) machte es ihm schwer, während der Ausarbeitung eines Landschaftsbildes das Motiv bei einer einzelnen Seite festzuhalten, und besonders neigte er dazu, die breite Seite des Malerischen sich entgleiten zu lassen und die zahllosen Einzelformen festzuhalten. Doch gleichviel, selbst in den trockensten seiner großen Bilder erkennt man in einigem Abstand sein großes und edles Gemüt an dem Zug von Größe und Ueppigkeit, der durch die Umrisse geht, auch wenn diese, in der Nähe besehen, sich in eine trockene Darlegung der Einzelheiten auflösen. In einigen seiner späteren Bilder erreichte er es auch fast völlig, offenbar belehrt von Claude oder Swaneveld, seinen mit den Jahren



Abb. 46. P. C. Skovgaard: Am Teetisch.

zunehmenden Sinn für den großen festlich-dekorativen Stimmungseindruck aus der Natur von seinem widerstreitenden Sinn für die Analysierung ihrer Details zu befreien. Und noch hat kein Würdiger sich eingefunden, um den großen Stil wieder aufzunehmen, den er damit in die dänische Landschaftskunst einführte.

Denn wenn auch Kyhn (Abb. 47, 48), bereits nahezu siebzig Jahre alt, der Kunstwelt die Ueberraschung bereitete, mit einem einzelnen Bilde aufzutreten, in dem die majestätische Stille eines dänischen Sommerabends ihre Ergänzung fand in einem imponierenden, großartigen Zug von Landschaftslinien, und wenn er auch später zuweilen sich gleicher Linien bediente, um ähnliche Wirkungen hervorzu-



Abb. 47. Kyhn: Später Sommerabend in einem jütischen Dorfe.

bringen, so würde man sich doch in seinem eigentlichen künstlerischen Charakter irren, wenn man ihn aus diesen Werken konstruieren wollte. Er war sonst gerade kein Verächter oder kritischer Wähler dekorativer Motive. Der ungeheure Reichtum seiner Kunst beruht vielmehr darauf, daß fast jedes Stümpfchen Natur ihm für ein Bild ausreichend erschien. Seine Liebe zur Natur und seine Kenntnis derselben beschränkten sich nicht einmal auf die Grenzen Dänemarks. Allerdings hat er innerhalb dieser Grenzen die Bilder gemalt, die für den Dänen von der größten Bedeutung sind. Aber mit seiner seltenen Begabung, sich in fremde Umgebungen ebenfalls einzuleben, hat er auch manche schöne Landschaft aus Italien und Frankreich, aus Norwegen und Schweden gemalt. Hätte seine Technik seinen übrigen Anlagen entsprochen, so wäre ihm vielleicht ein europäischer Ruf beschieden gewesen. Aber er hegte eine wahre Verachtung für das bloß Technische, und dieser große

Künstler wurde nie ein großer Maler. Er pinselte und tupfte oft, wo er hätte streichen müssen, und umgekehrt strich er oft, wo er den Pinsel hätte verweilen lassen sollen, um zu charakterisieren. Gleichwohl vermochte seine Vortragsweise nicht allein niemals, den Eindruck seines reichen Gemütes ganz zu zerstören, sondern ließ dieses vielmehr zuweilen noch deutlicher hervortreten durch die geringe Fertigkeit seiner Finger.

Von allem, was er in seinem langen Leben liebte, wurde Jütland ihm schließlich das Liebste, und das Allerliebste die Gegend von Ry (nahe bei Silkeborg). Daß gleichzeitig der Sommer die Jahreszeit wurde, die er besonders gern schilderte, erklärt sich am natürlichsten daraus, daß er als bejahrter Mann dem Beispiel der Jüngeren



Abb. 48. Kyhn: Sommerabend.

folgte und seine Bilder draußen fertig malte, aber vom Alter daran verhindert wurde, in der rauheren Jahreszeit sich im Freien aufzuhalten. In jüngeren Jahren kannte er keine solche Begrenzung. Er war damals bald hier, bald dort, überall, zu allen Zeiten des Jahres und des Tages auf der Jagd nach den flüchtigen Stimmungen in der Natur. Man kann Lundbyes Bedeutung einigermaßen an einem einzelnen Bilde ermessen, z. B. am „Bauernhause" oder am „Melkplatz bei Vognserup"; dasselbe gilt von Skovgaard, nicht aber von Kyhn. In einem einzelnen seiner Bilder ist es leichter, seine Fehler zu entdecken, als seine Vorzüge zu erkennen. Man kann seine Größe nur ermessen, wenn man sich in Gedanken sein künstlerisches Schaffen vorstellt. Er besaß nicht viel von dem plastischen Sinn für die Form, der Skovgaard eigen war, auch nicht viel von Lundbyes rhythmischem Sinn für die Linie; er besaß überhaupt ebensowenig irgendeine besondere oder spezifisch künstlerische

Anlage, wie er ein besonderes künstlerisches Gebiet der Landschaftskunst sein eigen nennen konnte. Er hatte nur sein entzückend schönes, frisches, ursprüngliches, gleichsam von aller Kultur unberührtes Naturgefühl, das eine viel zu große Skala von Stimmungen und ein noch viel größeres Terrain von Land und See umfaßte, als daß es in einem einzelnen Bilde hätte Raum finden können. Selbstverständlich hatte sein Naturgefühl doch seine Grenzen. Es beherrschte z. B. das Milde und Stille in der Natur besser als das Rauhe und Wilde, zu dessen Wiedergabe auch Kyhns Malweise allzu ruhig und zierlich war. Aber dieses Gefühl war viel umfassender, als es bei irgend einem anderen dänischen Landschaftsmaler je gewesen ist. Und überdies war es tiefer. Es war nicht, wie das Naturgefühl Lundbyes, von Liedern und Gedichten über Dänemark von vornherein beeinflußt und rhythmisch kultiviert; es war auch nicht auf andere Weise formal gebildet wie bei Skovgaard. Es war primitiv und tief original wie bei keinem anderen.



Abb. 49. Rump: Frühlingslandschaft.

Der letzte in dem Vierklee, der der Landschaftskunst der Dänen Glück brachte, war Rump (Abb. 49). Wieder ein Stimmungsmaler; aber einer, der bei weitem nicht über eine solche Skala von Stimmungen verfügte wie Kyhn. Dafür als Maler mehr Virtuos, wenn auch das Wort „Virtuos" hier relativ genommen werden muß, im Verhältnis zu der noch unentwickelten Technik der damaligen dänischen Kunst. Er besaß, im Gegensatz zu Lundbyes Blick für die Linie und Skovgaards Blick für die Form, einen ausgeprägten Farbensinn. Das hing damit zusammen, daß seine Sinnenfreude an der Natur weniger von der Plackerei der Arbeit beeinträchtigt war als die der anderen. Von den Jahreszeiten, die er in einem berühmten Bilderzyklus dargestellt hat, war der Frühling seinem naturgenußsüchtigen Sinn die liebste. Er hat einzelne sehr schöne, jedoch nicht sehr winterliche Winterbilder gemalt; er hat gleichfalls sehr schöne, jedoch reichlich ruhige Herbstbilder gemalt; mit stärkerem Gefühl hat er den kräftigen Sommerwald geschildert, in dessen Blättergewühl die Sonne glitzert. Aber am besten hat er den frisch knospenden Wald im Frühling dargestellt, wo die Natur am reichsten ist an Balsam für des Menschen Leib und Seele. Man atmet in seinen Frühlingsbildern den lichten Tag, den der Wald noch nicht beschattet, die herrliche neugeborene Luft, die vom Duft des Waldbodens gewürzt wird. Man schwelgt in diesem köstlichen Sinnestrank, weil er selbst darin geschwelgt hat mit Sinnen, die, unablässig auf dasselbe eingeübt und geschärft, auf diesem einen Gebiet feinfühliger geworden waren als die der meisten anderen. Es ist die Echtheit der Farbentöne, auf der die Illusion in derartigen



Abb. 50. Dalgas: Eine Schafherde.

Bildern Rumps beruht. Sie sind nicht sehr markig in ihrer Charakteristik der Form; es fehlt an Einzelheiten, auf denen das Auge mit besonderem Wohlbehagen verweilen kann, aber die Töne sind so gestimmt, daß sie erklingen wie die eigenen Töne der Natur. Darin liegt das Malerisch-Virtuose bei Rump und etwas Musikalisch-Symphonisches seiner Kunst, das gewissermaßen einer weit späteren Entwickelung der dänischen Landschaftsmalerei vorgreift.

An diese vier großen Entdecker und Pfleger der dänischen Landschaft schloß sich eine kleine Anzahl Künstler, von denen einige das Unglück hatten, ein paar Jahre zu spät geboren zu werden, um noch mit in die erste Reihe der Entdecker zu kommen, während andere das traurigere Schicksal hatten, viel zu früh zu sterben, um sich wirklich Geltung zu verschaffen. Da war der Tiermaler Dalgas (Abb. 50), der sich am engsten an Skovgaard und Lundbye anschloß und wie dieser letztere als ein Opfer des Krieges fiel, ein herrliches Talent, das in einem längeren Leben sich gewiß von der Einwirkung der Kameraden befreit hätte, die in seinen letzten Jahren schon glücklich eine vorhergehende Einwirkung von seiten der Holländer abgelöst hatte. Da war Dreyer (Abb. 51), ein Landschaftsskizzierer von hohem Range, dessen meist müde, trockene Bilder keine Vorstellung geben von den oft bezaubernden Akkorden der Naturstimmung seiner frischen Studien, in denen der Klang bald düster-dramatisch und entfernt an Ruysdael erinnernd, bald modern tönend ist in einer fast ebenso satten Farbenfülle wie sie die Arbeiten Rousseaus, Français' oder Daubignys auszeichnet. Da war Fr. Kraft, der wenig bekannt ist, aber dessen Bild in der Kopenhagener Nationalgalerie „Partie aus dem Fährhain bei Jägerpreis" (1848) nament-

lich in den violetten Schatten des Laubes von einer für jene Zeit ungewöhnlich selbständigen und fortgeschrittenen Beobachtung der Lichtwirkung unter offenem Himmel zeugt. Da war der Landschafts- und Tiermaler J. D. Frisch, im Verhältnis zu den meisten seiner Zeitgenossen gleichfalls ein frischer Beobachter und ein Stück von einem echten Maler. Auch den Marinemaler Emanuel Larsen kann man hier besser einordnen als unter die früher erwähnten Marinemaler, da er enger als diese mit Dänemark verbunden war. Frischer als der eine seiner Lehrer, Eckersberg, ohne jedoch so burschikos zu sein wie der andere, Sörensen, ist er im Laufe der Jahre vielleicht derjenige dänische Marinemaler geworden, der die meisten Stimmen für sich gewonnen hat. Leider muß er auch aus dem Grunde hier eingeordnet werden, weil er wie die oben Erwähnten zu den früh Verstorbenen gehört. In die Reihe der zu spät Geborenen gehörte dagegen unter anderen Kölle, ein höchst talentvoller und äußerst liebenswürdiger Landschaftskünstler, der jedoch im wesentlichen das entdeckte, was schon entdeckt war und daher keinen Platz in der ersten Reihe erhielt, worauf seine Begabung ihm wahrscheinlich Anspruch gegeben hätte, wenn er einige Zeit früher geboren wäre.



Abb. 51. Dreyer: Vom Bach bei Odense.

Ganz für sich allein als Illustrator steht Vilh. Pedersen mit seinen vorzüglichen Zeichnungen zu H. C. Andersens Märchen. Was sonst außerhalb der Gebiete der Genremalerei und der Landschaftskunst von jener Zeit geleistet wurde, bedeutete wenig oder verschlug nur wenig. Das bürgerliche Leben in der Hauptstadt wurde launig karikiert in einer berühmten Folge von Zeichnungen eines genialen Dilettanten Fritz Jürgensen. Die Architekturmalerei wurde von Heinrich Hansen besorgt, der unter vieler Zierlichkeit in der Ausführung eine große Oberflächlichkeit seiner Studien verbarg und ein mäßiger Maler, aber ein sicherer Kenner der Perspektive und ein wahrer Virtuos im Gebrauch des Lineals war. Die Tiermalerei hatte nur geringe Vertreter. In der Blumenmalerei war der erste Meister Ottesen, dessen berühmter „holländischer" Pinsel mehr ein Werkzeug des Fleißes und der Zartheit als des Genies war, und dem jeder Sinn für die dekorativen Eigenschaften der Blumen abging. Hervorragend war es auch nicht um die berufsmäßigen Porträtmaler bestellt, die sich kein höheres Ziel gesteckt zu haben scheinen, als die Erreichung einer erträglichen Aehnlichkeit.

Auf die fetten Jahre der dänischen Kunst in den fünfziger und im Anfang der sechziger Jahre folgten etwa seit 1870 magere Jahre. Die Gewinner der großen

Siege ruhten auf ihren Lorbeeren, wenn sie nicht schon im Grabe ruhten. Auf Lundbye, Dalgas, Dreyer und Kraft folgten nun Kölle und Skovgaard. Die Ueberlebenden hatten geschichtlich ihre Rolle ausgespielt, ausgenommen vielleicht Kyhn, der jedenfalls stets fortschritt, während die Anderen immer zurückgingen oder im günstigsten Falle stillstanden. Sie und andere Aeltere und Alte, die kraft ihres Alters oder ihrer akademischen Würden „außer Wettbewerb" standen, füllten die Kopenhagener Ausstellungen in Gemeinschaft mit einer Schar von Epigonen, von denen keiner imstande war, die Entwickelung weiterzuführen. Kyhn am nächsten stand Foss, ein gründlicher Kenner der jütischen Natur, ein gewissenhafter Maler, ein musterhafter Schüler, aber kein Meister. Mehr Persönlichkeit, mehr wirklich bewegte Stimmung besaß Thorenfeld, gleichfalls ein Maler Jütlands, der jedoch sein Leben lang in seinem Vortrag stotterte und stammelte, weil seine Technik durchaus unbeholfen war. Von Skovgaards Nachfolgern ist Aagaard zu erwähnen, dem es nicht an Sinn für eine effektvolle Wahl der Motive fehlte, der aber die Wirkung seiner Bilder mit seinen kraftlosen Farben und seinem spitzen Pinsel verdarb. Ferner Friis, ein feinerer Künstler als Aagaard, mehr Naturschwärmer, dessen Rausch jedoch schon längst verflogen war, bevor er sein Bild ängstlich fertig gepinselt hatte. Und weiter: Fritz, der ein offenes Auge für die prächtige Schönheit der Wälder bei Aarhus hatte, unter dessen unbeholfenem Pinsel jedoch die Farben zu einem Gewirr wollener Fäden wurden. Diese Künstler überragt noch heutigen Tages weit Skovgaards Schüler La Cour (Abb. 52), ein großes formales Talent, ein aristokratischer Feinschmecker, ein vornehmer Wähler von Motiven mit stilvoller Größe der Linien, aber auch ein etwas kühles oder zurückhaltendes Temperament, dessen Leidenschaftslosigkeit oder edle Scheu sich auszusprechen um so öfter als eine Art Trockenheit empfunden wurde und wird, als La Cour häufig versucht hat, das Wetter in seinen spontanen und gewaltsamen Ausbrüchen zu schildern. Alles in allem jedoch ein Künstler, dessen soignierte, geschliffene und formvollendete Bilder stets ein Schmuck der Ausstellungen waren, im besonderen zu der Zeit, von der jetzt die Rede ist.

Eine ähnliche Periode des Stillstandes, wie die zu Anfang der siebziger Jahre, hat die dänische Kunst weder vorher noch nachher gekannt. Drei Viertel oder mehr von der dänischen Kunst waren Landschaftsmalerei geworden. Und was für eine! Was an Begeisterung, oder doch an Wärme vorhanden gewesen war, endete in lauer Gewohnheit. Auf den Aufschwung war eine Abspannung allen Eifers und aller Energie in dem Verhältnis zur Natur gefolgt, aus dem die Malerei zwanzig Jahre vorher ihre Kraft und Nahrung geholt hatte. Die Charakterlosigkeit machte sich breit in der dänischen Kunst. Die Kunst war eine bequeme Sache, eine Heimarbeit, eine Handfertigkeit geworden.

Dänemark bekam es schon 1873 auf der Weltausstellung in Wien, schonungsloser aber in Paris 1878 zu hören, daß es um seine Malerei schlimm bestellt war. Die dänische Malerei wurde vielleicht von den strengsten der strengen französischen Kritiker gar zu unbarmherzig behandelt. Es fehlte ihnen ja an jeder Voraussetzung, das zu schätzen, was für die Dänen den allergrößten Wert hatte. Aber die Kritiker hatten doch in der Hauptsache Recht, wenn sie darin übereinstimmten, daß man

in Dänemark nicht malen könne. Ungeheure Fortschritte in dieser Beziehung waren gerade während des Stillstandes in Dänemark in Frankreich gemacht worden. Einerseits hatte man die Losung des „Realismus" ausgegeben und die Ansprüche an die sachliche Stoffwiedergabe außerordentlich hoch gespannt; es zeugt von dem tiefgehenden Interesse, das für diese Seite der Kunst geweckt worden war, daß ein paar tote Dorsche von Vollon viele Jahre hindurch von den aus Paris Kommenden als das letzte Wunder der Kunst gerühmt wurden. Andererseits war es das Malerisch-Flüchtige, das Farbenphänomen, das die französischen Maler jetzt zum Gegenstand ihrer Arbeit und ihrer Experimente machten (das Wort „Impressionismus" war schon geprägt). Beide Richtungen erforderten eine Tüchtigkeit, nicht zum wenigsten im Vortrag, von der man sich in Dänemark nichts träumen ließ. In Frankreich hatte man sie sich angeeignet, indem man die alten Spanier gründlich studierte, Ribera und namentlich Velasquez, „le peintre le plus peintre, qui fût jamais". So war dort eine wahre und echte Malkunst entstanden, die auf das Kolorit Gewicht legte, während man sich in Dänemark mit der Kolorierung begnügte. Es gab jedoch in Dänemark Künstler, denen schon einige Zeit vor der Weltausstellung 1878 die Augen aufgegangen waren für den Nutzen, den eine Reise nach Paris jungen Malern bringen konnte. Von 1877 bis 1878 wurde die Seinestadt der Sammelplatz, der Rom vorher gewesen war. Und zum zweiten Male wurde nun die dänische Kunst in der Berührung mit der französischen wiedergeboren. Was David für Eckersberg gewesen war, das wurde Bonnat für Krøyer und Tuxen.



Abb. 52. La Cour: Mündung des Baches.



Abb. 53. Bache: Eine Koppel Pferde vor einem ländlichen Wirtshause.

7. Der Sieg der Farbe.



Aber die Geschichte gleicht in ihren Bewegungen einem gleitenden Strom, in dem der Historiker vergebens versuchen würde, scharfe Grenzen zu ziehen. Es mag in der Geschichte ein epochemachendes Jahr, sogar einen epochemachenden Tag geben; aber bei genauerer Prüfung wird es sich stets zeigen, daß die Epoche, die das Jahr oder der Tag scheinbar angekündigt, schon längst, seit Jahr und Tag, eingeleitet war.

Das trifft auch auf die Epoche in der dänischen Kunst zu, für die man das Jahr 1878 nur als eine ungefähre Grenze ansetzen kann. Tuxen, Krøyer und ihre Zeitgenossen waren nicht die ersten dänischen Maler jener Zeit, die ihre Kunst durch die Berührung mit der französischen zu befruchten suchten. Einer ihrer Vorgänger, und zwar der bedeutendste, war Bache, der sich schon Ende der sechziger Jahre in Paris aufhielt. Er eignete sich dort eine Technik an, die breiter und kräftiger war als die daheim erlernte, dazu noch fester und massiver als die Technik seines Lehrers Marstrand, und er lernte seine Palette so anzulegen, daß er die malerische Wahrheit in seiner Kunst dem Beschauer schlagender zu offenbaren vermochte, als es die Aelteren gekonnt hatten. Er malte gern Hunde, Vieh, Pferde, doch auch Porträts und Genrebilder, nichts von besonderer Tiefe in der seelischen und nichts von besonderer Feinheit in der malerischen Auffassung, aber alles mit solider Tüchtigkeit, und gleichzeitig mit einer unmittelbaren Derbheit und Frische,

die begreiflicherweise verblüffen mußte zu einer Zeit, da das Dilettantisch-Zarte die Regel, das Meisterhaft-Reife eine Ausnahme war. Er hatte zudem das Glück, seinen Ruf zu erneuern und zu befestigen mit dem wirklich vorzüglichen Bilde „Eine Koppel Pferde vor einem ländlichen Wirtshause" (Abb. 53) — einem der besten Motive, das die dänische Kunst gefunden hat, und eines, aus dem Bache so viel echt dänische Poesie herausholte, daß gerade ihr Fehlen in seiner vielgestaltigen Produktion um so fühlbarer wurde. Er verstand sich leider früh dazu, offiziell zu werden, das heißt seine Fähigkeiten von höheren Unbeteiligten nach Belieben benutzen zu lassen, statt sie nach eigenem Gutdünken zu verwenden, und das intime Verhältnis, in dem er früher wenigstens in einzelnen Fällen zu seinen Stoffen gestanden hatte, wurde von nun an noch äußerlicher und handwerksmäßiger. Aber er verstand es doch, sowohl seinen historischen Porträts als seinen heroischen Kompositionen für das Museum auf Frederiksborg oft eine dramatisch belebte Form zu geben, die von seiner klugen Einsicht zeugte, abgesehen davon, daß sie andauernd Beweise seiner technischen Fertigkeit lieferte. Daß sein Herz damit zu tun gehabt hatte, war dagegen nicht immer klar. Doch fehlt es nicht an Gefühl für die bewegte Feststimmung des Augenblickes in dem besten dieser Bilder, der „Heimkehr der Soldaten nach Kopenhagen 1849".

Ein anderer Vorläufer der Generation von 1880 war Rosenstand. Er bildete sich zuerst nach Marstrand. Er besaß ein gutes Teil von der Erzählergabe seines Meisters, aber ihm fehlte als Erzähler der breite Humor, weshalb er auch zu kurz kam, als er Holberg zu illustrieren versuchte. Es wimmelte nicht von Bildern in seiner Phantasie, aber er vermochte — anfangs mit Schelmerei, etwas später mit Sarkasmus, zuletzt freilich am treffendsten mit einer etwas klobigen Manier — zu schildern, was er beobachtet hatte, und zwar mit einem gesunden, raschen und scharfen Blick für die Pointe des Gesehenen. Er wurde ein Schüler Bonnats und erwarb sich in Paris die sichere europäische Technik und ein glanzvolles Kolorit. Während aber der Glanz schnell von seinen Farben wich, bewahrte er noch lange seine brillante Malweise und geriet wohl namentlich dadurch in Versuchung, dem Beispiele Marstrands auch insofern zu folgen, als er sich auf historische Monumentalmalerei einließ. Zweimal hintereinander siegte er — wie die Verhältnisse lagen, sicherlich mit Recht — in den Konkurrenzen für die Ausschmückung des Festsaales der Universität, wo seine Bilder trotz ihres Mangels an Stil und künstlerischer Qualität sich durch ein hohes Maß von Leben und Natürlichkeit auszeichnen. Sowohl Bache als Rosenstand steckten jedoch als Maler allzu fest in ihrer dänischen Erziehung, um sich völlig von ihr lossagen zu können. Wie sie gleich der früheren Generation „Erzähler" waren und blieben, und zwar mindestens in demselben Maße wie sie Maler waren, so wurde es ihr Schicksal, das Juste-Milieu zu bezeichnen zwischen dem Vergangenen und dem Kommenden in der dänischen Kunst. Dieselbe Stellung nahm eine Reihe von Jahren hindurch Bloch ein. „Er ist vielleicht fähig, Marstrands Nachfolger zu werden; er ist sicherlich derjenige, der den Jüngeren als Vorbild dienen kann," schrieb Drachmann 1871. Zum Glück ging jedoch dieser sonderbare Wunsch nicht in Erfüllung. Keiner wäre weniger geeignet gewesen als der Ateliermaler Bloch, die Entwickelung der dänischen

Kunst weiterzuführen zu einer Zeit, da es ihr gerade not tat, aus den Ateliers freigelassen zu werden und draußen Licht und Luft in ihre Farben aufzunehmen. Ein paar Landschaftsmaler haben das Verdienst, die ersten gewesen zu sein, die in dieser Hinsicht für sie sorgten. Der radikalste war Gotfred Christensen. Auf der Rückseite eines Bildes, das er 1876 gemalt hat, steht geschrieben: „Gemalt mit dem Spatel im Walde bei Herlufsholm". Es ist an und für sich kaum der Erwähnung wert, daß die Jahre kamen, da die Fortgeschrittenen im buchstäblichen Sinne die Farbe gewichtig machten, indem sie diese schichtweise mit dem Messer auflegten, statt sie strichweise mit dem Pinsel aufzutragen. Die Methode hatte nicht viel auf sich; sie hielt sich auch nicht lange; konsequent durchgeführt, würde



Abb. 54. Gotfred Christensen: Vom Juel-See.

sie zu einer systematischen Ausrottung des eigenen Reizes geführt haben, den eine geistvolle Pinselführung einem Kunstwerk verleihen kann. Und doch ist die Anwendung des Spatels bezeichnend für ein Stadium in der Kunstentwickelung — auch in der dänischen. Es wäre schwerlich jemandem eingefallen, auf kürzere oder längere Zeit den Pinsel beiseite zu legen, das Werkzeug, das besser als irgend ein anderes sich zu tiefer, persönlicher Mitteilung eignet, wenn nicht der Drang hierzu wesentlich geringer gewesen wäre als vorher. Dies hing damit zusammen, daß das Interesse für die malerische Wiedergabe des Einflusses der Lichtphänomene auf die Farbe ein gemeinsames, halb wissenschaftlich-objektives Interesse geworden war, in dem sich die Fortgeschrittenen begegneten, und wofür sie alle etwas von ihrem subjektiven Verhältnis zu ihren Stoffen opferten. Sie brachten dieses Opfer nicht vergebens, sie entwickelten die malerischen Möglichkeiten der Kunst. Aber, wie es so oft in der Kunst und im Leben vorkommt, sie verloren auf der einen Seite,



Abb. 55. Zacho: Der erste Schnee. Winterbild aus der Bretagne.

was sie auf der anderen Seite gewannen. Es wurde an Breite gewonnen, an Tiefe verloren. Dafür ist Gotfred Christensen ein bescheidenes dänisches Beispiel. Er malte eine Reihe äußerst effektvoller, manchmal pompöser Bilder (Abb. 54), in denen die Farbe eine Leuchtkraft hat und der Sommer mit einem Sonnenglanz strahlt, wie man es in der dänischen Kunst bis dahin nicht gesehen hatte. Aber in dem federleichten Tanz, in dem sein Pinsel über die Natur — Land, Wasser und Vegetation — hinfegte, ist es oft unmöglich, etwas anderes zu erkennen als eine große Oberflächlichkeit gegenüber dem Eigentlichen und Bleibenden des Darstellungsstoffes.

Im wesentlichen ebenso, als ein Maler von mehr historischer als persönlicher Bedeutung, muß Zacho betrachtet werden. Er machte 1881 Epoche in der dänischen Landschaftsmalerei mit dem „Ersten Schnee" (Abb. 55) und der „Waldpartie in Jütland", zwei großen Bildern (zum Teil mit dem Spatel gemalt), von denen jedenfalls das erstere wirklich sowohl gediegene als glänzende Eigenschaften besaß, die das Aufsehen erklären, das es erregte. Aber auch das Verhältnis dieses Künstlers zur Natur wurde mehr von fachmäßiger Grundsätzlichkeit als von persönlichem Temperament beherrscht. Dazu kam, daß er frühzeitig bequem wurde. Dasselbe kann man nicht von Nifs sagen, der bei weitem der talentvollste und bedeutendste von diesen dreien war. Er besaß Gemüt, ein Gemüt fast von derselben trotzigen Art, wie es dem Wetter zur Herbstzeit eigen ist, die er mit Vorliebe schilderte. In seinem Innern gab es freilich keine Saiten, in die der Sturm greifen und von denen die Sturmlaute als ergreifende Töne in das Bewußtsein des Beschauers dringen konnten. Aber indem das Wetter durch sein Gemüt zog, ohne von diesem gestimmt

oder umgestimmt zu werden, rettete es sich um so frischer in seine Bilder hinüber. Und Niss begnügte sich im Laufe der Zeit nicht damit, das Oktoberwetter da aufzusuchen, wo er es zuerst mit Erfolg dargestellt hatte: an den eingeschlossenen Waldseen Nordseelands, wo der Sturm abnimmt, und wo er seine Wildheit bändigt. Etwas Seemännisch-Gesundes in seiner Natur ließ ihn dem Wetter da nachgehen, wo es am frischesten und am wildesten war: an der Küste, im Fahrwasser der See und sogar auf fernen Meeren. Von der Küste hat er unter anderem das Bild der vom Sturm geknickten Sonnenblumen in einem ärmlichen Garten am Strande mitgebracht (Abb. 56), das eine so treffend wahre Schilderung von der Unbarmherzigkeit des dänischen Herbstes gibt. Von fernen Meeren rührt eine Reihe Seestudien her, die wahrere, salzigere „Seestücke" sind als die meisten dänischen Marinebilder neuerer Zeit. Nichts von Blache, nichts von Carl Rasmussen kann sich mit ihnen messen, obwohl der eine von diesen ein befahrener Seemann, der andere der weitgereiste Mann war, der uns die interessanten Bilder aus Grönland gemalt hat. Nur Locher, der zu Anfang der achtziger Jahre einen ähnlichen erfrischenden Einfluß auf die dänische Kunst ausübte wie Niss, zeigte damals eine ähnliche Begabung für die ungemilderte — und unkultivierte — Uebertragung der Naturfrische auf die Leinwand.



Abb. 56. Niss: Sonnenblumen.

Viel weiter brachte es keiner in diesem Kreise der naturalistischen Naturmaler. Alle, die ihm angehörten (auch Rud. Bissen muß zu ihnen gezählt werden), besaßen mehr Kraft als Gemütsbildung und auch in ihrer Malweise mehr Kraft als Feinheit. Sie gingen mit den Fäusten auf die Natur los und waren oft brutal in ihrer Behandlungsweise. Keiner von ihnen konnte besser zeichnen, als für den Hausgebrauch nötig war; es kam ja jetzt auch darauf an, malen zu können! Zum Glück waren es durchweg gebildetere Geister, die auf dem Gebiete der Figurenmalerei die führenden wurden, und zum Glück erhielt diese — zunächst durch die Schultradition Bonnats und später durch mannigfaltige Einwirkungen anderen Ursprunges — die Grundlage formaler Kultur, die der zeitgenössischen Landschaftsmalerei fehlte.

Das Höchste in der Richtung der formalen Kultur erreichte am frühesten Tuxen. Er war ein Verstandesmensch von leichter Auffassung, von einer willensstarken Beharrlichkeit in seinem Fleiße. Er entwickelte sich dank dieser Eigen-

schaften schnell und doch mit voller Gründlichkeit zu einem Techniker von hohem Range und schien, als er 1879 die dänische Kunstwelt mit seiner blendenden „Susanna im Bade" (Abb. 57) verblüffte, zu großen Taten berufen. Er war ein geschulterer Zeichner und Former als man solche bisher in der dänischen Kunst ge-



Abb. 57. Tuxen: Susanna im Bade.

sehen hatte, aber am merkwürdigsten schien er als Maler. Fremd und neu war vor allem sein sinnliches Schwelgen in Farben, deren gesättigte Lichtfülle den Blick an sich zog und ihm nicht nur ein Wohlbehagen, sondern eine wahre Wollust bereitete. Eine Schatzkammer voll köstlichen Könnens schien diesem Künstler offen zu stehen und stand ihm auch wirklich offen. Aber es war — wie man gesagt hat — sein Fluch, daß er im Grunde nicht wußte, wozu er seinen Reichtum ver-

wenden sollte. Ohne einen anderen Mittelpunkt in seinem künstlerischen Charakter als ein malerisches Interesse, das in seiner großen Vielseitigkeit wiederum ohne Mittelpunkt war, verschwendete er seinen Reichtum an Stoffe, mit denen er nicht enger verbunden war als mit anderen auch. Schließlich vergeudete er sie an mächtige und figurenreiche Gruppenbilder von Majestäten und königlichen Hoheiten, für die man weit weniger Grund hat, ihm dankbar zu sein, als für die Opferwilligkeit, mit der er als Mitbegründer und Förderer der „Freien Schulen" die Jüngeren an seinem großen Kapital von Kenntnissen teilnehmen ließ. Dadurch hat er weit mehr zur Entwickelung der dänischen Kunst beigetragen als durch seine späteren Arbeiten. Fast das Gleiche läßt sich von einem anderen Künstler, Schwartz, sagen, der ebenfalls ohne Mittelpunkt war, sich aber auch an der Erziehung der jüngeren Generation beteiligte und in seiner feinen Intelligenz und scharfen künstlerischen Einsicht ausgezeichnete Voraussetzungen für die Lehrtätigkeit mitbrachte.

Aber derjenige, der durch sein eigenes Beispiel imstande war, zu entzücken und zu bestricken wie kein anderer — freilich nachdem er zuerst Anstoß erregt hatte — der Meister von allen war Kröyer. Schon in jedem Stadium seiner Lehrjahre war er fast ein Meister gewesen! Fast ein Meister war er — als Charakterschilderer — da er, zwanzig Jahre alt, die „Fischer am Hafendamm in Hornbaek" malte; fast ein Meister — als Zeichner, Bildner und Vortragender — als er, kaum dreißig Jahre alt, nach beendeter Lehrzeit bei Bonnat, und nachdem er unter der Einwirkung von Velasquez gestanden hatte, die „Ghitanoswohnung in Granada", die „Sardinenarbeiter" und die „Nanina" malte. Ein wirklicher Meister endlich — als Maler im vollsten und weitesten Sinne des Wortes — als seine Charakterschilderung, seine Form, sein Vortrag und die Schönheit seiner Farben vorläufig in dem Hauptwerk seiner Jugend kulminierten, in dem schon klassischen Bilde „Italienische Hutmacher" (Abb. 58), das auf der Ausstellung 1882 Stürme der Begeisterung und Entrüstung erregte.

Mit dem Tropfen, der drohend an der Nasenspitze des armen, abgezehrten Hutmachers hängt, hatte Kröyer das Aeußerste an Naturalismus gewagt. Dieser Tropfen war es vermutlich auch, der den Becher des Aergernisses zum Ueberlaufen brachte, und der eine ähnliche Flut von Grobheiten gegen den Künstler hervorrief wie die, mit der man einst in Frankreich Courbets berühmte „Steinklopfer" regaliert hatte. Es ist von deutscher Seite treffend gesagt worden, daß letzteres Bild in der französischen Kunst einen ähnlichen Wendepunkt bildet wie die „Hutmacher" in der dänischen. Courbets Bild ist dreißig Jahre vor den Hutmachern gemalt. So weit war man also in Dänemark hinter der europäischen Entwickelung zurückgeblieben, als Kröyer diese mit einem Riesenschritt einholte.

Aber Kröyer hatte das Zeug in sich, noch mehr zu leisten. Er holte in wenigen Jahren die französische Kunst auf einem der Hauptwege ihrer Entwickelung ein, den sie seit Courbets Tagen zurückgelegt hatte. Auch er nahm die Behandlung der allerschwierigsten koloristischen Probleme auf: bald das künstliche Licht, bald die Brechungen desselben mit dem Tageslicht, bald den Widerschein der Sonne in der nordischen Sommernacht, bald den Schein der Sonne selbst, wenn sie in der Mittagshöhe steht und alle Schatten verjagt hat. Letzteres war im

besonderen ein Problem, das ihn immer mehr reizte, schließlich wohl kaum zu seinem Nutzen, aber bei den damaligen Zeitverhältnissen sicherlich zum Heil der dänischen Kunst. Daß er in seinem Streben, die Schatten aus seiner Kunst zu verbannen, in Uebertreibungen geriet, daß er, geblendet von seiner Lichtgier,



Abb. 58. Kröyer: Hutmacher in einem italienischen Dorfe.

blind wurde gegen die Gefahr der Auflösung der Formen, die seine Malweise für seine Kunst im Gefolge hatte, dafür ist er mit Recht zu tadeln. Dadurch hat er die Wirkung vieler seiner späteren Bilder und Studien abgeschwächt. Aber nicht geschwächt wird dadurch die historische Stellung, die er einnimmt als der Erste und Größte in Dänemark, der konsequent die Freilichtmalerei durchgeführt hat.

Innerhalb des weiten Gebietes der Freilichtmalerei hat er einige seiner schönsten Werke geschaffen: das Sommernachtbild mit den Fischern auf Skagen (Abb. 59) und die Sommertagsbilder ebendort mit den badenden Knaben. Aber außerdem ist er fast auf allen Gebieten tätig gewesen, auf denen die Malerei sich ihren Stoff unmittelbar aus dem Leben holen kann. Er hat Genrebilder und Interieurs, ja sogar ein paar Blumenbilder gemalt; er hat vor allem Porträts gemalt und sie zu den wohlbekannten großen Gruppenbildern vereinigt. Auch geographisch war sein Gebiet umfassend. Er hatte eine Arbeitsstätte in Kopenhagen, eine andere auf Skagen, eine dritte in Italien, während Paris ihm in den letzten Jahren wohl mehr als Erholungsaufenthalt gedient hat. Und doch ist es nicht schwer, in fast



Abb. 59. Kröyer: Fischer am Strande von Skagen. Sommernacht.

jeder seiner verschiedenartigen Arbeiten das Gemeinsame zu finden, das sie an seine Person bindet.

Geboren mit den glücklichsten künstlerischen Anlagen, geboren zum Siege ohne schwere Kämpfe, früh von lächelndem Leben begrüßt, wurde er ein Freund lachender Lebensfreude. Um so blind wie er zu sein gegen alles, was nicht Glanz und Schönheit des Lebens ist (wie er es ist, seitdem er die Hutmacher gemalt und sich dem Drange der Zeit nach Häßlichkeit gefügt hatte, der als eine Reaktion gegen die vorhergehende Ziermalerei des Menschenelends aufkam) — um so blind zu sein, mußte er zweierlei in sich vereinen: etwas von einem Kinde und etwas von einem Genie. Denn nur das Genie hat bloß eine Idee von allem, und nur das Kind hat die Idee, daß alles herrlich und gut sei. Kröyer war beides: auf der Oberfläche seiner Kunst etwas von einem Genie; in ihrem Grunde etwas von einem Kinde. Daher ist

der Boden seiner Kunst so vortrefflich: reine und echte Naivetät; aber daher hat seine Kunst auch keine besondere Tiefe. Wie er im Leben ein Lichtverehrer und Schattenhasser war, so wurde er es auch in seiner Kunst, und zwar zuerst im eigentlichen malerischen Sinne. Was in der Luft und ihrem Licht atmet und lebt, das erblickte er in malerischem Abhängigkeitsverhältnis von der Atmosphäre und stets malerisch von ihr verschönt. Damit soll indes nicht gesagt sein, daß ihm der Blick für das Menschliche fehle. Er hat in einzelnen Porträts, z. B. in denen von Krohn und Schandorph, in dieser Hinsicht mehr erreicht, als man eigentlich von ihm hätte erwarten können. Er hat ganz besonders in der „Musik im Atelier",



Abb. 60. Kröyer: Musik im Atelier.

aber auch in den späteren, mehr offiziellen großen Gruppenbildern jeden Einzelnen von den Hunderten, die er porträtieren mußte, äußerst ähnlich und lebendig zu charakterisieren gewußt, oft mit einem Anflug von Schelmerei, öfter jedoch lediglich mit einer wachen Aufmerksamkeit für die Wesenseigenschaften des Betreffenden. Aber was er davon zu sagen wußte, glich doch stets mehr einer flüchtigen, übrigens meist geistreichen und treffenden Bemerkung über das, wovon er eigentlich sprechen wollte. Und das Eigentliche war für Kröyer immer die malerische Seite der Sache. In seinem großen Nachtbilde mit den Fischern bei Skagen gehen die Gestalten auf in der Stimmung und sind Staffage, obwohl sie mehr ausmachen, als man sonst unter „Staffage" versteht. In der „Musik im Atelier" (Abb. 60) ahnt

man die Figuren mehr, als man sie sieht, durch den schwebenden Tabakrauch und das Halbdunkel, das hier die Aufgabe bildete. Für eine andere Aufgabe „Das Komitee der französischen Kunstausstellung" (Abb. 61) hatte Kröyer seinen Appetit gereizt, indem er mit der Aufgabe ein schwieriges Beleuchtungsproblem verband: das Zwielicht der Lampen- und der Tagesbeleuchtung. Auch in dem Meisterwerk „Die Gesellschaft der Wissenschaften" hat er ein malerisches Problem von höchster Schwierigkeit zu lösen gesucht, indem er den Vorgang von einer Menge einzelner Lichter beleuchten ließ. Nur mit den Herren von der Börse wußte er malerisch nichts anzufangen, und daher wurde ihr Bild malerisch am wenigsten interessant, während es dafür porträtmäßig wohl eines der festesten und solidesten wurde. Die Gefahr, in mancher Hinsicht etwas flüchtig zu werden, hat seither Kröyer in zu-



Abb. 61. Kröyer: Das Komitee der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen 1888.

nehmendem Maße bedroht. Er ist dieser Gefahr schon durch seine Technik ausgesetzt, deren phänomenale Virtuosität dazu neigt, aus der Arbeit ein lustiges Spiel zu machen. Aber eine noch größere Gefahr für den Ernst seiner Arbeit als seine lustige Arbeitsweise birgt vielleicht sein lichterfüllter Geist. Daß dieser den Maler in ihm auf Abwege führt, namentlich, wenn er sich unter der Sonne des Südens bewegt, ist bereits erwähnt und nicht unbedenklich. Aber schlimmer ist es, daß der Lichtverehrer und Schattenhasser, der er nicht nur im malerischen, sondern auch im menschlichen Sinne ist, den Menschen in ihm auf Abwege führt; daß es scheint, als sei er dem wirklichen Leben gegenüber zart und zimperlich, und als wolle sein nie sehr tiefes menschliches Verhältnis zum Leben sich in ein ausschließlich malerisches Verhältnis verflüchtigen, das noch dazu ziemlich lose ist. Es mag sein, daß ein dauernder Aufenthaltsort und ein sich daraus ergebendes festeres Verhältnis zu

einem Stoffkreise Kröyer in der Stellung des ersten Malers der Nation befestigt hätte, die er so lange eingenommen hat.

Aus einem dauernden Wohnort und einem festen Verhältnis zu einem bestimmten Stoffkreise haben jedenfalls ein paar seiner besten Zeitgenossen ihre Kraft geschöpft. Darunter sind einige, die wie er ihre Ausbildung als Maler in Paris empfingen; mehrere von ihnen sind jedoch erst in reiferem Alter gereist, und diesen wurde die Reise nur eine Art Bestätigung, daß sie die richtigen Wege schon vorher eingeschlagen hatten. Diese Maler hatten das Glück, einer Zeit anzugehören, da die Kenntnis der neuen fremden Kunstweise sich selbst denen aufdrängte, die es vorzogen, zu Hause zu bleiben. Dank einem geistigen Verkehr zwischen Dänemark und der Welt, zu dessen Förderung namentlich G. Brandes beigetragen hatte, dank auch einer in der dänischen Kulturgeschichte ganz neuen Verbindung zwischen Männern des Pinsels und der Feder, „der literarischen Linken" mit ihrem ausgesprochenen Interesse für die geistigen Bewegungen des Auslandes, dank ferner der Vermittlerin geistigen Verkehrs, der Photographie, war es auch für die Stubenhocker unter den dänischen Künstlern völlig unmöglich, in Unkenntnis zu bleiben bezüglich der Anforderungen an die malerische Darstellung, die in der Fremde und namentlich in Frankreich erhoben wurden. Ihren ersten Herd hatte die Revolution gegen die abgelebten malerischen Ueberlieferungen in der dänischen Malerei auf Skagen, wo eine Kolonie fortschrittlich gesinnter Künstler nicht nur aus Dänemark, sondern auch aus Norwegen und Schweden mehrere Jahre lang ihren Sammelpunkt hatte. Und die Bewegung verbreitete sich weiter unter den damals ganz Jungen, die etwas später die „freien Schulen" besuchten.

So kam es, daß das Können in der eigentlichen Kunst des Malens aufhörte, ein Privilegium derer zu sein, die es sich in der Fremde angeeignet hatten, und ein Gemeingut vieler wurde. Hierdurch erhielt die dänische Kunst jedoch nicht etwa das langweilige, allgemeine Gepräge einer Schule, geschweige denn einer fremden Schule. Im Gegenteil: wenn man die ganze Sachlage erwägt, war der größte Gewinn, den die dänische Kunst in den achtziger Jahren erzielte, wohl die volle Freiheit der einzelnen Persönlichkeit. Den Naturalismus in das Heimatland eines Eckersberg einzuführen, das bedeutete beinahe Eulen nach Athen tragen. Aber notwendig und neu in Dänemark war die Einführung der vollen künstlerischen Freiheit für den Einzelnen. Die Kritik ist es, die eine solche Freiheit zugibt oder beschränkt. Die dänische Kunst, der die Freiheit unter Höyen nicht zuteil wurde, hat sie in vollerem Maße unter seinen Nachfolgern genossen. Sie mißbrauchte diese Freiheit nicht zu Uebertreibungen und Aeußerlichkeiten. Näher als sich in lockeren Verbindungen gehen zu lassen, lag es für den dänischen Künstler damals wie früher, eine Herzenswahl auf Lebenszeit zu treffen und sich mit denselben Gefühlen in seinem Stoffkreise einzuwohnen, mit denen etwa ein glückliches Ehepaar im Familienkreise dauerndes Behagen findet.

So ließ z. B. Ancher sich auf Skagen nieder, wo er nun bald fünfundzwanzig Jahre sein Heim gehabt hat. Schnell wurde ihm zu festem, inneren Besitz alles, was innerhalb des örtlichen Stoffkreises lag, zunächst das Menschliche; späterhin erst das Malerische. Der Weg zum Künstlertum war ihm nicht leicht gewesen,



Abb. 62. Michael Ancher: Wird er um die Spitze kommen?

er besaß von Natur kein offenes Auge für Farben und ihre Schönheit, noch weniger hatte ihm die Natur eine leichte und glückliche Hand verliehen. Von einem seiner frühesten Bilder wurde es treffend gesagt, es sehe aus, als sei es mit Fausthandschuhen gemalt.

Er war im übrigen keineswegs von der Natur stiefmütterlich behandelt. Er besaß einen ausgeprägten Sinn für Komposition, wovon besonders sein vortreffliches Jugendbild „Der Laienprediger“ zeugt, und er besaß überdies einen fein empfindenden Sinn für Gemütsstimmungen, was sich deutlich in den Figuren desselben Bildes bekundet, vor allem in derjenigen Figur, die dem Bilde den Namen gegeben hat. Doch erst auf der Frühjahrsausstellung 1880 errang Ancher einen großen und endgültigen Sieg mit seinem berühmten Bilde: „Wird er um die Spitze kommen?“ (Abb. 62). Was damals eine seither noch nicht gesehene Kraft und Breite war, erscheint uns jetzt nicht mehr so breit und kräftig, aber Ancher hat inzwischen bedeutende Fortschritte gemacht und ist, indem er die Einflüsse der Atmosphäre auf die Farbe durch stete und unmittelbare Anschauung beobachtete, den Bewegungen seiner Zeit gefolgt. Seine erste Errungenschaft in dieser Richtung schuldet er ohne Zweifel der Einwirkung seiner Gattin, Anna Ancher. Sie war von der Natur mit sicherem malerischen Sinn begabt, sie trat als fast gereifte Künstlerin dem Publikum vor die Augen und gewann es sogleich mit ihrer einnehmenden, gefühlvollen Kunst. Diese war im Gegensatz zu Anchers Freilichtmalerei eine Stubenkunst. Er begleitete die Fischer auf ihren Fahrten zum Fischfang; sie

suchte die Frauen oder die alten Männer bei ihrer Beschäftigung in ihren vier Wänden auf. Teils zog ihr Herz sie vorzugsweise dahin, teils scheute sie sich wohl auch, die Gebiete zu betreten, die ihr Mann schon erobert hatte. Und wie jeder von ihnen seinen eigenen Weg ging, um sich seine Stoffe zu holen, so ging auch jeder seinen eigenen Weg in der Behandlung dieser Stoffe.

Sie vertiefte sich in das Seelenleben des Einzelnen, während er die Situation bevorzugte. Er pflegte die Sache hart und schwer anzufassen; ihr war die leichte Hand angeboren, und was diese Hand gestaltete, war stets in seiner Art vollkommen. Im Gegensatz zu ihm war sie erstaunlich frühreif. Im Alter von zweiund-



Abb. 63. Michael Ancher: Krankes junges Mädchen.

zwanzig Jahren stellte sie die „Möwenrupfer" aus (Abb. 65), ein Bild, das ebenso meisterhaft gemalt wie sein Inhalt gut erzählt ist. Den alten Mann, der hier mit einem gemütlichen Lächeln über seine Arbeit gebeugt sitzt, hatte Ancher ein paar Jahre vorher als Modell eines lachenden alten Mannes benutzt. Das war ein derbes, solides Gemälde, naturwüchsig, Frans Hals vergleichbar an Leben und Humor und ohne eine Spur von der Unnatur, die ein 1879 gemaltes Bild „Zwei junge Mädchen, die mit dem Beschauer sprechen" beeinträchtigte. Aber Frau Anchers Darstellung des alten Mannes ist eine ruhigere, vornehmere Kunst. Ancher läßt mit Vorliebe seine Figuren sich an den Beschauer wenden, er hat eine ganze Galerie von Gestalten gemalt, die den Beschauer anlachen, mit dem Beschauer sprechen,

oder ihn wenigstens ansehen. Frau Anchers Figuren führen mehr ein Leben mit sich, ohne das Bewußtsein zu haben, gemalt zu werden.

Auch aus diesem Grunde scheint ihr Geschmack feiner als der seine. Aber jener Geschmack, der in seiner Verfeinerung mehr einem weiblichen als einem männlichen Instinkt entspricht, hat sich in ihrer Kunst schließlich auf Kosten von etwas Wesentlicherem ausgebreitet und zuweilen ihren späteren Werken einen gewissen weiblichen Zug gegeben, von dem die früheren Arbeiten ganz frei waren. Verlockt von ihrem feinen Farbensinn (einer speziell weiblichen Geschmacksform), hat sie sich zu malerischen Experimenten verleiten lassen — darunter zu dem sehr



Abb. 64. Michael Ancher: Stiller Sommerabend. Skagen.

modernen und dankbaren, viele Töne derselben Farbe symphonisch zusammenzustimmen — und die Lust an solchen Experimenten hat ihren Sinn etwas von dem Menschlichen abgelenkt, das ursprünglich den festen Grund ihrer Kunst bildete.

Anchers Entwickelung seit der Zeit, da er die oben erwähnten ausschauenden Fischer (Abb. 62) malte, läßt sich nicht leicht überblicken. So viel steht jedoch fest, daß er unter dem Einfluß seiner Gattin und vielleicht auch Kröyers sowie durch spätere Reisen ins Ausland mehr Luft und Licht und einen feineren Farbensinn, sowie eine größere Handfertigkeit erlangte. Bilder wie „Ein krankes junges Mädchen" (Abb. 63) und „Die Kindtaufe" sind Proben einer wirklich hohen malerischen Kultur. Ganz durchdrungen von einer solchen wurde jedoch Anchers Kunst nie. Sie be-

herrscht zeitweise das raffiniert Künstlerische, aber sie greift freilich ebenso oft fehl und am häufigsten da, wo sie eben nur jenes bezweckt. Für Kleinigkeiten war dieser Künstler nicht geboren. Gerade unter den Kleinigkeiten, die von seiner Hand herrühren, findet man die meisten seiner vielen mißlungenen Arbeiten, während man unter den großen Bildern mit den großzügigen Motiven seine besten Werke suchen muß.

Wie in aller Kunst, so ist auch in Anchers Kunst unbeabsichtigte Selbstschilderung enthalten; aber selten begegnet man in der dänischen Kunst einer Persönlichkeit von gleicher Stärke. Ancher scheint noch mehr Mann zu sein, als es sonst dänische Männer sind. Dies bezeugt schon der zähe Wille, mit dem er jederzeit nicht nur den Schwierigkeiten getrotzt und sie meist überwunden hat, sondern auch die Tatsache, daß er Freude daran hatte, sich selbst Schwierigkeiten in den Weg zu legen, z. B. indem er einmal über das andere lebensgroße Figuren — oft sogar in großer Zahl — auf eine mächtige Leinwand malte (Abb. 64).



Abb. 65. Anna Ancher: Möwenrupfer.

Dies bezeugt ferner der Umstand, der schwerlich ein bloßer Zufall ist, daß seine künstlerische Liebe, wenn auch nicht die erste, so doch diejenige, die für sein Künstlertum bestimmend wurde, Männern wie den Fischern auf Skagen galt. Und dies bezeugt auf das deutlichste das tiefe, auf verwandter Anlage beruhende Verständnis, das er für die Aeußerungen des Mannesmutes und der Manneskraft bei diesen Männern gezeigt hat. Wenn auch Ancher die Anwendung von Stil und anderen Kunstmitteln zur Erzielung monumentaler Wirkungen sehr wohl kennt (siehe z. B. das stattliche Porträt seiner Gattin in ganzer Figur), so ist es doch nicht auf Mittel dieser Art zurückzuführen, wenn seine Fischer häufig wie wahre Monumente der Männlichkeit wirken. Er hat lediglich aus männlichem Instinkt und aus Sympathie ihre Männlichkeit betont und ins Heroische erhoben und damit zugleich sich selbst als den Mann unter den dänischen Malern charakterisiert.

Der „Mann" in einem engeren aber nicht minder schönen Sinne des Wortes, der Ehemann und der Familienvater in der dänischen Kunst ist Viggo Johansen. So eng wie er hat keiner die Grenzen seiner Kunst gezogen; aber die Folge davon ist, daß kaum eine andere Kunst eine so wohltuende, milde Herzenswärme ausströmt wie die seinige. Er begann als Roeds Schüler mit einer außerordentlichen Sicherheit und Festigkeit in der Formenbehandlung und zeigte sich in seinen ersten Arbeiten außerdem im Besitz eines selten schönen Vortrags. Er gehörte zu denen, die spät zum Reisen kamen. Aber er nahm an der Bewegung für eine farbigere

und frischere Behandlung teil wie nur einer von denen, die auf Reisen gingen, und übte sich in dieser Richtung an einigen großen Stilleben, die zwar jetzt wenig interessant scheinen, aber historisch zu denen gehören, die in Dänemark dazu beitrugen, die Ansprüche an das Malerische zu erhöhen. Mit dem „Schlafzimmer" und der „Jungen Mutter als Patientin" begann Johansen die lange Reihe der Bilder aus seinem Heim, in denen sein malerisches Verhältnis zu den Motiven das Wechselnde, sein menschliches Verhältnis das Bleibende und Beständige gewesen ist. Er hat sich später mit Landschaftsmalerei abgegeben, und er ist einer der Figurenmaler, mit deren Hilfe dieses Gebiet der Malerei eine Verjüngung erfahren hat, die herbeizuführen die berufsmäßigen Landschaftsmaler außerstande waren. In Skagen, in Tidsvilde, aber besonders bei Dragör hat er Landschaften mit schlichten und einfachen Motiven (Abb. 66), aber mit verwickelten Aufgaben für sich selbst gemalt, insofern er auf die Lichtphänomene das Hauptgewicht legte. In der Wiedergabe dieser Dinge hat er sich hervorgetan und einen ehrenvollen Platz unter den dänischen Freilichtmalern erworben. Aber als Maler der Häuslichkeit und als Interieurmaler ist er allen voraus, jedenfalls reicher als irgend ein anderer an den erforderlichen Bedingungen. Die von der Freilichtmalerei gemachte Entdeckung des Einflusses der Atmosphäre auf die Farben übertrug er früh auf seine Darstellung von Innenräumen. Im Besitz einer sehr ausgebildeten malerischen Technik gelang es ihm, alles Lebende und Tote in den Zimmern in Licht und Luft zu tauchen, wie es die Wirklichkeit zeigt, und weit davon entfernt, damit den Eindruck des Lebens in diesen Stuben zu schwächen, wurde die Wirkung hierdurch nur noch zuverlässiger und überzeugender. Vor einem Interieur Johansens hat man stets die volle Illusion, daß man ihm plötzlich und unerwartet ins Haus fällt. Da steht die Mutter am Waschtisch im Schlafzimmer und trocknet sich langsam die Hände, in die Betrachtung ihres kleinen Jungen versunken, der in ihrem großen Bette liegt und schläft. Da sitzt sie in der Dämmerung beim Feuer des Kachelofens und erzählt den Kindern Märchen. Da sitzen diese zur Abendstunde um den Tisch, in ihre Schularbeiten vertieft. Da wird man unversehens Zeuge des wöchentlichen Badens der Kinder (Abb. 67). Da kommt man als ungebetener Gast an einem Weihnachtsabend hinein in dem Moment, da die Kinder um den angezündeten Tannenbaum herumtanzen und singen. Dort überfällt man an einem anderen Abend die Familie, während die Freunde versammelt sind und die Unterhaltung beim Glase Grog so gut in Fluß ist, wie sie nur



Abb. 66. Johansen: Landschaft bei Dragör.

Johansen in Fluß bringen kann (Abb. 68). Oder es ist geladene Gesellschaft da mit vielen Lichtern, die Damen in seidenen Kleidern, die Herren mit weitausgeschnittenen Westen, und man hat bereits soupiert und das Stadium der lebhafteren und gemütlicheren Unterhaltung erreicht. Nun ist es ja freilich nicht so, daß man sich selbst in diese Privatszenen hineindrängt; diese zwingen sich einem im Gegenteil auf, und darin liegt vielleicht hier und da etwas gar zu Natürliches, Formloses, das man am Ende nicht immer aufgelegt ist, so harmlos und nett aufzunehmen, wie es gemeint ist. Es muß ja etwas Zeremonie, etwas Stil hinzukommen, wenn die Kunst wirklich ein Fest für das Gemüt sein soll. Aber ist man solchen Zeremoniells müde (und man hat in den letzten Jahren Anlaß gehabt, es zu werden, weil man übergenug vom Stil bekam, meist aber um die



Abb. 67. Johansen: Die Kinder werden gebadet.

Feststimmung betrogen wurde), so kehrt man wieder mit Freuden zu diesem Künstler zurück, der nichts Feierliches bietet, dessen Kunst aber ein offenes Haus für jeden ist, der Lust hat, zu sehen, wie schön und gut man es haben kann, wenn man nur Talent und Herz dazu besitzt.

Während Johansen ein Fortsetzer der speziell dänischen Ueberlieferungen eines intimen Verhältnisses zwischen dem Maler und seinen Motiven war und dieses Verhältnis mit einer Einseitigkeit vertrat, wie kein anderer, ist er gleichzeitig in malerischer Hinsicht ein Erneuerer gewesen, der mit seinen kühnen Experimenten sogar starke Anläufe zum Impressionismus gemacht hat. Es gibt wohl eigentlich nur einen in Dänemark, dessen Blick für die Farbe impressionistischer ist, Philipsen. Wenige besitzen ein so umfassendes Aneignungsvermögen wie er. Er hat sich nicht nur die Entdeckungen angeeignet, die die französischen Impressionisten machten — z. B. die Entdeckung der Zerlegung der Farben —, er hat sich auch etwas von einer



Abb. 68. Johansen: Abendgespräch.

ganz anderen Richtung angeeignet, von dem Sinn der alten Holländer für die Linienführung der Motive. Er ist viel gereist, hat viel gesehen und sich doch an nichts versehen. Er ist so dänisch in seinem Sinn geblieben, daß er zuweilen an Lundbye erinnert, obwohl er sich äußerlich von diesem dadurch unterscheidet, daß er ein weniger guter Zeichner und ein viel besserer Maler ist. Er ist vielleicht etwas männlicher in seinem Empfinden gegen die Tiere als Lundbye, aber im großen und ganzen haben sie beide dieselbe Auffassung von ihnen. Auch er scheint seine vierbeinigen Mitgeschöpfe glücklich zu preisen, weil sie lustig in Gottes freier Natur oder richtiger in dem hübschen Stück Natur leben können, das Salzholm heißt (Abb. 69). Er selbst liebt die Natur und im besonderen diesen Ort, wo es weiten Himmel und starke Sonne gibt, und wo das Wetter sich austoben kann. Das bereitet seiner robusten Persönlichkeit ein intensives physisches Behagen, das sich seinen Bildern mitteilt und die Ursache ihrer unvergleichlichen Frische ist. Aber die Mitteilung dieses Behagens würde natürlich unmöglich sein, wenn er nicht über die nötigen Mittel verfügte, und in dieser Hinsicht war er gerüstet wie kein anderer. Keiner hat seine Stärke im Lichten, keiner seine Klarheit im Schatten, keiner vermag deshalb mit ihm in bezug auf die Sonnenwirkungen in der Natur zu konkurrieren, deren Farbenreinheit er mit einer Neigung zu einem Ueberkolorit fast zu überbieten neigt. Im Besitz so blendender und doch so lauterer Mittel und kraft seines Sinnes für das Naturleben, das hinter seinem Sinn für das Tierleben nicht zurücksteht, hat denn auch dieser Tiermaler sich zu einem der ersten

dänischen Landschaftsmaler, als Schilderer von Wind und Wetter vielleicht zum ersten von allen, entwickelt.

Aeußerlich blendender war — jedenfalls zur Zeit, da er die meiste Aufmerksamkeit erregte — ein anderer dänischer Tiermaler, Therkildsen, ein ungewöhnlich geschickter Künstler, dessen Sympathie mit den Tieren sich in der etwas brutalen Form seiner Kunst nur schwer in feinerer Weise geltend machen konnte, der aber doch zu den Malern gehört, deren Namen nicht der Vergessenheit anheimfallen werden, weil sie mit dem Sieg der Farbe in der dänischen Kunst verbunden sind. Zu den Besitzern solcher Namen kann man vielleicht auch die in Deutschland aus-



Abb. 69. Philipsen: Ausschiffung von Tieren.

gebildete Bertha Wegmann rechnen, die bekannt ist durch eine Reihe glänzender Porträts, in denen der Ausdruck von sprühendem Leben, jedoch ohne besondere Tiefe ist; ferner Brasen, der sein malerisches Interesse und seine solide malerische Begabung getreulich auf fast alles richtete, auf Tiere, Genre, Porträt und Landschaft; sodann Schlichting Carlsen, der mit einem feintupfenden Pinsel sich einen eigenartig impressionistischen, aber lebendigen und persönlichen Ausdruck seiner Empfindung für das üppige Grün des Sommers schuf. In diesem Zusammenhang sei auch Thiele genannt, der, zwar älter, doch an den malerischen Bestrebungen der Jüngeren teilnahm; Anna Petersen, deren männliche Charakteristik sie eine Zeitlang zu einer der kräftigsten und krassesten Naturalisten der Zeit machte, sowie noch eine begabte Künstlerin, Sofie Holten, die gleichfalls eine mannesmutige Vorkämpferin für die gute Sache war. Und zu diesen Künstlern, die, so verschieden

sie an Geschlecht und Alter, an Art und Umfang ihrer Begabung waren, sich doch verbündet fühlten, um die große und erhebende Aufgabe, die malerische Seite der Malerei zu verbessern, kann man noch ein paar Maler zählen, die sonst schwer



Abb. 70. H. N. Hansen: Illustration zu Oehlenschlägers Johannis-Festspiel.

zu gruppieren sein würden, da sie in ihrer weiteren Entwickelung allzu exzentrisch wurden, als daß man sie in einen bestimmten Kreis einordnen könnte. Der eine ist Hans Nik. Hansen, dessen kühne Erstlingsarbeiten in die bewegten achtziger Jahre fallen. Gemeint sind namentlich die Bilder „Auf einem Kirchhof" und „Frauen auf der Heide", Werke, deren revolutionäre Technik (mit dem Spatel

und dicken Farbschichten) allerdings nicht mehr so verdienstvoll erscheint wie früher, die aber bleibenden Wert haben durch das Pathos, zu dem sich die Schilderung in ihnen erhebt. Als Maler ist es diesem hochbegabten Künstler später nicht gelungen, das Meisterwerk zu schaffen, wozu ihn seine reichen Gaben verpflichteten — vielleicht weil etwas gar zu Lebhaftes und Kapriziöses in seinem romantisch veranlagten Sinn ihn an der Ausdauer verhinderte, aber vielleicht auch, weil sein Ideenreichtum einen leichteren und schnelleren Abfluß als die mühsame Arbeit des Pinsels verlangte. Als Illustrator und namentlich als Radierer fand er ein bequemeres und hurtigeres Mittel der Mitteilung. Und wenn er auch seine Begabung in Radierungen und Illustrationen (Abb. 70) zerstückelte, so vereinigt sich der Eindruck von ihr doch wiederum in seinen Büchern und Blättern zu dem einheitlichen Bilde eines lyrischen Exzentrikers, dem nur einer in Dänemark überlegen ist, der andere lyrische Exzentriker, Zahrtmann.

In anderer Weise als irgend einer der Uebrigen hat dieser merkwürdige Künstler für die Entwickelung des Farbensinnes in seiner Heimat Bedeutung gehabt. Während sie koloristisch mehr oder weniger Objektivisten waren, deren Suchen der wahren Wiedergabe der eigenen Farben der Natur galt, war er als Kolorist ein ausgeprägter Subjektivist. Wohl unterließ auch er das Farbenstudium nach der Natur nicht, aber es war ihm kein absolutes Ziel, es war ihm nur ein Mittel, seine persönliche innere Farbenempfindung zu kontrollieren. Denn er besaß, im Gegensatz zu allen anderen, die äußerst seltene Gabe der Farbenphantasie und überdies einer Farbenphantasie von ganz ungewöhnlicher Art. Wie in einer seltsamen Laune mischte die Natur etwas Morgenländisches in die Anlagen dieses Bornholmers. Es liegt schon etwas Orientalisches in der Fülle und dem Phlegma seiner Figuren; aber vor allem ist etwas Orientalisches in seiner prachtliebenden Farbenphantasie, in seinem Schwelgen in reinen Farben, das in dem farbenneurasthenischen Norden ebenso fremdartig wirkt wie eine Fliese aus der Alhambra oder eine persische Fayence zwischen Kopenhagener Porzellan. Seine Bilder entbehren nur selten der vollen harmonischen Farbenwirkung, aber diese ist nicht wie bei anderen Künstlern auf die Anwendung einer einzelnen beherrschenden Farbe zurückzuführen; sie wird durch eine mosaikartige Zusammenstellung einer Menge reiner Farben erzeugt, die erst in einigem Abstand gesehen zu Tönen verschmelzen. Mit seiner beharrlichen Schaustellung dieser seiner fremdartigen Farbenauffassung hat Zahrtmann — trotz der jahrelangen Entrüstung aller Biedermänner über eine so offenbare Tollheit oder eine so freche Ziererei — einen doppelten Einfluß auf die dänische Kunst gehabt: erstens den allgemeinen moralischen Einfluß, daß er mit seinem Beispiel viele ermutigte, ihr eigenes Selbst zum Ausdruck zu bringen, zweitens den spezifisch malerischen Einfluß, indem er mit seinen Bildern viele dekadente, neurasthenische Augen fähig machte, eine kräftige Dosis von Farben zu ertragen, und im Ganzen die Farbenfreude in der dänischen Kunst steigerte. Namentlich seine vielen ausgezeichneten Bilder aus Italien, in dessen farbenreicher Natur seine Farbenphantasie häufig Erholung und Anregung sucht, wenn sie im Atelier eingeschlossen gewesen ist und sich in angespannter Selbstvertiefung verbraucht hat — namentlich solche Bilder haben vielleicht in dieser Richtung gewirkt. Es



Abb. 71. Zahrtmann: Die mystische Hochzeit des Bischofs und der Aebtissin von Pistoja im Jahre 1500 vor S. Pietro.

war jedenfalls Zahrtmann — und nicht etwa Kröyer —, der für die Farbenauffassung der meisten bestimmend gewesen ist, die sich später in Bildern aus dem Süden versucht haben.

Merkwürdig ist Zahrtmann als Maler der langen Reihe italienischer Bilder (Abb. 71), in denen so viele Farben und eine so große Lebenslust sprühen und funkeln und strahlen; merkwürdiger noch ist aber sein Künstlertum in den Bildern, die er aus der Geschichte der Leonora Christina (Abb. 72 und 73) gemalt hat. In ihnen leuchtet eine tiefe Seele mit einem eigenen düsteren Feuer und verdunkelt die kostbare Fassung, die sie sich selbst in Farben gegeben hat. Man kann zwar nicht wissen, um wen Zahrtmann seine Gefühle konzentriert haben würde, wenn nicht das Tagebuch Leonora Christinas zu seinen Lebzeiten erschienen wäre und ihm eine lebenslängliche Liebe zu der unglücklichen Tochter Christians IV. eingeflößt hätte. Aber sicherlich hätten sich seine Gefühle um etwas anderes Königliches gesammelt, nicht freilich um etwas Königliches in dem Sinne des Wortes, der uns an Lakaien und Schranzen denken läßt, sondern um eine königliche Seele. Aber königlich sind nur edle Seelen, und edel sind nur die Seelen, die im Fegefeuer des Unglücks geprüft worden sind. Aber an solchen Seelen — es sind meist Frauenseelen — ist die Geschichte ja nicht arm, und Zahrtmann hätte sie wohl entdeckt. Denn für Seelen-

schönheit dieser Art, die eine schöne Frau allerdings nur auf Kosten des frischen Gesichtes ihrer Jugend erwirbt, die aber als Entgelt ihrer Gestalt die Würde und den Anstand der Weisheit verleiht — dafür hat Zahrtmann als Ersatz für seinen Mangel an Schönheitssinn nach gewöhnlichen Begriffen stets einen Blick gehabt wie kein anderer. Er las die Geschichte anders, phantasievoller und mit weiterblickenderem Auge als andere. So las er auf seine Weise die Geschichte der Aspasia. Grandioser als in der Schönheit ihrer Jugend erschien ihm Aspasia in den Ruinen ihrer Schönheit, wenn er sie sich alt, ihres Geliebten und ihres Sohnes beraubt, vorstellte. So malte er sie, und schon dieses Bild ist ein ausreichender Beweis dafür, daß seelengroße, großzügige Frauengestalten uns aus Zahrtmanns Rahmen entgegentreten würden, wenn auch andere als Leonora Christina sie ausgefüllt hätten.



Abb. 72. Zahrtmann: Leonora Christina im Kloster zu Maribo.

Mit der soeben gedachten Annahme sollte bewiesen werden, daß Zahrtmanns so eigenartig angelegte Phantasie wie ein Zündstoff wirken mußte, und daß eine heftige Liebe in ihm aufflammen mußte in dem Augenblick, da die Aufzeichnungen jenes Tagebuches ihn ergriffen. Aber es sollte damit auch gezeigt werden, wie sein geniales Verständnis der hoheitsvollen Gestalt Leonora Christinas weit mehr die Folge eines naiven Herzensverhältnisses zu ihrem Geiste ist, als eines Verstandesverhältnisses zu der Zeit und der Geschichte, der sie angehörte. Er entnimmt der Zeit, was ihm an Gewändern, Möbeln und anderer Ausstattung in malerischer Hinsicht paßt; aber er nimmt es mit der historischen Richtigkeit nicht sehr genau. Vielleicht gerade weil er so mit der Zeit vertraut ist, nimmt er sich hin und wieder die Freiheit, sich gegen sie zu vergehen. Er nimmt sich überhaupt gern allerlei heraus, und er kokettiert wohl manchmal ein wenig mit seinem Ruf (und seinem Recht), anders zu sein als andere. Er malt wohl zu Zeiten Dinge, von denen man nicht weiß, ob sie wirklich ernst gemeint sind. Er nähert sich zuweilen der Parodie, und er hat jedenfalls einmal in einem Bilde („Es war einmal") augenscheinlich Freude

an der Travestie gehabt. Er geht immer nur nach seinem eigenen wunderlichen Kopf. Er folgt seinem eigenen wunderlichen Schönheitssinn. Sein Auge erfreut sich gleichermaßen an Dingen ganz entgegengesetzter Art. Er hat darin geschwelgt, Blumen zu malen; aber in seinem „Hiob" hat er auch darin geschwelgt, Beulen zu malen. Man kann wohl sagen, daß das Schwelgerische das eigentliche Geheimnis seiner Kunst ist. Unmäßigkeit bildet den Grundzug in ihr als Ganzes und durchzieht alle ihre Teile. Er schwelgt in üppigen Körpern, in üppigen Linien, in üppigen Lichtwirkungen, in üppigen Farben. Das ist jedoch nur das äußerlich Ueppige in



Abb. 73. Zahrtmann: Leonora Christina verläßt das Gefängnis.

seiner Kunst. Ihre innere Ueppigkeit, ihr Pathos, namentlich wie es in seinen Leonora-Christina-Bildern zutage tritt, beruht darauf, daß er nicht weniger ein Schwelger mit dem Herzen als mit dem Auge und mit den Sinnen ist. Nimmt man hierzu, daß er so glücklich ist, auch in Arbeitskraft und Energie förmlich schwelgen zu können, dann versteht man, warum einem aus seinen besten und stärksten Bildern ein in der dänischen Kunst sonst unbekannter heißer, dampfender Atem entgegenschlägt. Er kommt von einem Menschen, in dem es kocht und sprudelt.

Es ist nicht leicht, jemand von gleichem Temperament zu finden; entgegengesetzte Naturen gibt es genug. Man kann Jerndorff nennen, der auch insofern einen Gegensatz zu Zahrtmann bildet, als er weder den Mut noch das Glück hatte, die man braucht, wenn man nur das malen will, wozu man Lust hat. Namentlich



Abb. 74. Jerndorff: Porträt des Organisten Matthison-Hansen.

in den letzten Jahren ist Jerndorff einer von den Künstlern geworden, denen offizielle Aufträge vorzugsweise übertragen werden, und seine Beschäftigung mit bestellten Porträts (Abb. 74) hat zu bedauerlicher Einseitigkeit geführt, eines seiner vielen Talente mit Beschlag belegt und die Betätigung der anderen gehindert. Stellt man ihn als Gegensatz zu Zahrtmann auf hinsichtlich des künstlerischen Temperaments, so soll damit nicht gesagt sein, daß es seiner Kunst an Temperament fehlte. Sie hat nur ein ganz anderes, eines, das ebenso beherrscht und behutsam wie das Zahrtmanns unbeherrscht und gewaltsam ist. Die Behutsamkeit seines weichen Gemütes erstreckt sich auf alles, was seiner liebevollen Hand anvertraut wird. Etwas Frommes und Resigniertes in seinem Wesen macht ihm die Pflicht zur Freude, und es ertönt von seinen vollendet redlichen, nüchtern wahrheitsgetreuen und fast einzigartig gründlichen Porträts nie auch nur ein Seufzer des Schwärmers, den man zuweilen in seinen mit Stimmung gesättigten Landschaften ahnt, und der ganz unbekannt bliebe, wenn man nicht seine Zeichnungen kennen würde. Erst in dem illustrierten Werk „Gnomenvolk" (Abb. 75), in den Abbildungen zur Sage „Frau Ingelil und ihre Töchter" und in den Zeichnungen zu Svend Grundtvigs Volksmärchen lernt man Jerndorff als den Künstler kennen, dessen Begabung mit Schwärmerei und Phantasie — von seinem lebhaften dekorativen Sinn ganz zu schweigen — seine überwiegende Beschäftigung mit der Portätmalerei bedauerlich macht. Freilich zeigen die biblischen Bilder, die er von Zeit zu Zeit gemalt hat, daß seine Entwürfe bei der Uebertragung in größeren Maßstab viel vón ihrer Frische und Anmut verlieren. Aber mit Bedauern denkt man daran, daß dieser Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach einen Schatz an Einfällen in sich birgt, die er leicht dem Papier überantworten könnte. Seine Illu-



Abb. 75. Jerndorff: Seejungfrau. Illustrationen aus „Gnomenvolk".

strationen, z. B. seine spukhaften Visionen, bekunden einen echten und unvergänglichen Kindersinn, in dem seine kindlich-barocken Phantasiegestalten unablässig neue Gebilde erzeugen.

Wie strebsam und tüchtig Jerndorff auch als Kolorist sein mag, so gehört er doch nicht zu den ausgesprochen malerischen Talenten. Gleichwohl ist er in technischer Hinsicht erheblich moderner als diejenigen, die mehr eine unmittelbare Verbindung mit den alten dänischen Malern gepflegt und einige von ihren besten Eigenschaften bewahrt haben: die Liebenswürdigkeit in der Auffassung, die Vorliebe für das Milde, die Abneigung gegen das Schroffe, die liebevolle Vertiefung in



Abb. 76. Haslund: Konzert im Atelier.

das Detail. Zu ihnen gehört von den Landschaftsmalern unter anderen der feinsehende und vornehme Kabell, von den Figurenmalern Haslund. Der letztere hat zuweilen auf seiner Palette noch etwas von Roebs Farben, mit denen man heutzutage kein großes Aufsehen auf einer Ausstellung macht. Aber ob er Landschaften oder Tiere, Porträts oder Genrebilder (Abb. 76) malte — fast immer verstand er die zu fesseln, die ein Ohr haben für die stille Sprache des Herzens, die am eindringlichsten aus seinen Bildern aus dem Leben der Kinder erklang. Dieselbe freundliche Sprache, manchmal etwas bewegter, manchmal freilich auch mit einer Spur von Sentimentalität, redet Carl Thomsen, ein echter dänischer Romantiker in aller Bescheidenheit, dessen Sehnsuchtsziele nur so fern liegen, daß jeder imstande ist, sie zu erblicken. Er bewegt sich am liebsten mit seinen Gedanken in der nahen Vergangenheit, von der Reste in unsere Zeiten hineinreichen, er verweilt



Abb. 77. Helsted: Eine Deputation.

deshalb gern in den alten dänischen Landpredigerhäusern, und er hat das Leben in ihnen während der Sommerferien und Winter — speziell in einer Reihe von Zeichnungen — mit anerkennenswerter Treue in den Charakteren und dem Milieu geschildert.

Die anderen „Erzähler" in der neueren dänischen Kunst sind nicht alle in dem Grade wie Carl Thomsen mit ihren Sympathien lebenslänglich an einen einzelnen oder einen engen Kreis von Motiven gebunden gewesen. Der bei weitem scharfsinnigste Psychologe und Denker von ihnen allen, Helsted, hat sein ausgeprägtes Erzählertalent für Aufgaben sehr verschiedener Art angewendet und einen sehr verschiedenen Standpunkt zum Leben und zu seiner Kunst eingenommen. Er hat putzige Genrebilder aus Italien gemalt, er hat halb oder ganz satirisch gemeinte und sehr ergötzliche, zum Teil jedoch gar zu große Bilder aus dem bürgerlichen Leben gemalt („Der Magistrat", „Eine Deputation" [Abb. 77], „Eine Vorlesung vor Damen", „Ein Freier"), aber er hat auch sehr ernst gemeinte religiöse Bilder gemalt, deren Stimmungsgehalt jedoch durch eine trockene und gequälte Behandlung verringert wurde. Einem anderen geistvollen Psychologen, Engelsted, der vielversprechend mit Kopenhagener Genrebildern begann, ist es später gleichfalls schwer gefallen, sein Gebiet zu begrenzen, und noch schwerer als Helsted fiel es ihm, eine Form für seine Motive zu finden. Ein dritter, Irminger, hat sich besser zu helfen gewußt, wenn er auch in bezug auf die Mittel der Kunst wohl eigentlich der unvermögendste von den dreien ist. Obwohl er nur wenig und vorherrschend braune und trockene Farben auf seiner Palette hat, ist es ihm doch gelungen, das Lyrische in seinen Un-

lagen mit einer Stärke geltend zu machen, über der man geneigt ist, seine Schwäche als Maler zu vergessen. Leicht gerührt, wie er ist, rühren auch seine Bilder leicht, obwohl sie am Ende nicht immer sonderlich tief rühren. Er, der in früheren Jahren Dragoner, nachher Bettler, Krüppel und Gichtbrüchige, später Szenen aus dem Kinderkrankenhause malte, hat zuletzt, zur selben Zeit da sein Schaffen das Gepräge großer Leichtigkeit, aber auch einiger Flüchtigkeit erhielt, alle Schleusen seines lange eingedämmten sentimentalen Inneren geöffnet. Etwas Empfindelei ist in seine Bilder mit übergelaufen, von denen die religiösen und die erotisch-symbolischen nicht gerade zu den ansprechendsten gehörten. Aber auch ein echt poetisches Gemüt und einen eigenartigen Sinn für schöne Frauen und schöne Kinder hat er in dieser Phase seiner Entwickelung verraten, die vermutlich nicht die letzte seiner leichtbewegten Natur bleiben wird, in der aber sein Seelenleben sich doch aller Wahrscheinlichkeit nach in allem Wesentlichen offenbart hat.

Von der subjektiven Wärme, die Carl Thomsens und noch mehr Irmingers Erzählungen durchströmt und Teilnahme für das Erzählte erweckt, ist weder in den rührenden noch in den humoristischen Bildern von Frants und Erik Henningsen viel zu verspüren. Wären die beiden Brüder Literaten und nicht Maler gewesen, so wären sie sicherlich ein paar sehr tüchtige Journalisten geworden. Als solche wirken sie inmitten der vielen ausgezeichneten Prosaschriftsteller und der kleineren Anzahl von Poeten unter den dänischen Malern. Ihre Rolle in der Kunst hat darin bestanden, eine Art malerischen Reportertums, namentlich aus der Hauptstadt, zu vertreten, und sie haben das mit einem Geschick, das groß, und mit einem Talent, das keineswegs gering war, ausgeführt. Man stellt sie sich um so leichter mit der Feder statt mit dem Pinsel in der Hand vor, als sie beide viel mit der Feder gezeichnet und übrigens auch mit dem Pinsel mehr gezeichnet als gemalt haben. Was von ihnen gilt: daß ihre Kunst, auch wenn sie mit dem Anspruch auftrat, als Malkunst gewürdigt zu werden, durchweg und überwiegend eine Illustrationskunst war, das gilt auch von mehreren ihrer Zeitgenossen, und unter den jüngeren von einem Maler wie Knud Larsen, wenn auch der letztere etwas mehr Farben-



Abb. 78. Tegner: Ulysses von Ithacia (Holberg). Zeichnung.

kultur und als Illustrator einen Sinn für dekorativen Stil hat, der den Aelteren gänzlich abging.

In einem anderen rein satirischen Geiste und ausschließlich in einer anspruchslosen Illustrationsform ist das Leben in der Hauptstadt behandelt worden von den witzigen Zeichnern Alfred Schmidt und Thiis, in früherer Zeit auch von Tegner, der indes als trefflicher Illustrator Holbergs (Abb. 78) und auch als dekorativer Zeichner schon längst jenes Genre verlassen und sich zu einem der dänischen Künstler aufgeschwungen hat, die die meiste Weltbildung und Verfeinerung besitzen. Weder die arbeitende noch die flanierende Bevölkerung der Kopenhagener Straßen hat im übrigen die neueren Maler sonderlich angezogen. Ebensowenig hat das Kopenhagener Leben innerhalb der vier Wände, in öffentlichen Lokalen, im Theater- oder Konzertsaal Schilderer von Bedeutung gefunden. Dasselbe trifft zu für das Familienleben in der Hauptstadt, das die dänische Malerei früher oft mit trefflichen Motiven zu figurenreichen Bildern versorgte. Statt solcher sieht man nun häufig Interieurs mit einer einzelnen Figur (noch häufiger vielleicht ganz ohne Figuren), die mehr um des Malerischen als um des Menschlichen willen gemalt werden, und die das lauteste Zeugnis ablegen für die heutige typische Aussonderung des Malerischen als einer besonderen und wesentlichen Seite der Malkunst. Während Viggo Johansen als Interieurmaler das Interesse für das Menschliche mit dem Interesse für das Malerische vereint und die Bilder aus seinem Heim so gemalt hat, wie dieses sich allmählich nach dem Leben geformt, das in ihm gelebt wurde, eröffnen die Jüngeren uns gewöhnlich einen Einblick in Innenräume, deren schlichte, oft altmodische („Empire"-) Ausstattung an Möbeln einen mehr figurierenden, weniger traulichen Eindruck macht als die entsprechenden Dinge in Johansens Bildern. Aus den von ihnen gemalten Interieurs zu schließen, richten die jungen Maler sich mehr mit ihrer Kunst als mit ihrem Leben vor Augen ein. Solche Interieurs besitzen wir von Achen, der übrigens auf anderen Gebieten, dem der Landschaftsmalerei und der Porträtmalerei, solide und tüchtige Arbeiten geschaffen hat, ohne jedoch bisher eine eigene und persönliche Form gefunden zu haben. Ferner von Ilsted, der einen etwas dünnen und unbedeutenden Pinsel führt, aber viel Feinheit in seiner Farbe hat und geschickt Stimmungen nachzuahmen weiß, die Hammershöi zuerst anschlug.



Abb. 79. Holsöe: Interieur mit Figur.

Ferner von Holsöe (Abb. 79), dessen schwerer, delikater Pinsel einer der geduldigsten in der Kunst seines Landes, vielleicht der allergenaueste in der Wiedergabe der malerischen Finessen der Stubenluft ist, dem aber die Grazie im Vortrag abgeht, die einen anderen sehr raffinierten Maler, Karl Jensen, auszeichnet. Dieser hat einzelne Landschaften von hoher malerischer Qualität gemalt; aber am meisten hat



Abb. 80. Hammershöi: Interieur mit Figur.

er sich verdient gemacht als der einzige seiner Landsleute, der — im Gegensatz zu Architekten wie Heinrich Hansen und anderen — die Architekturmalerei rein malerisch betrieb. Er bildete, wenn man will, gleich den Malern der nicht-konstruierten, aber echt historischen Interieurs, eine Art Gegensatz zu den eben erwähnten. Doch könnte es scheinen, als habe er malerisch einigen Einfluß auf mehrere von ihnen gehabt: auf Holsöe, ja, vielleicht sogar ein wenig auf den trefflichsten und original-

sten von ihnen allen, den größten Sonderling der dänischen Kunst, **Vilhelm Hammershöi.**

Kaum in einem Phantasiebilde dieses merkwürdigen Künstlers und noch weniger in seinen Porträts, Landschaften oder Architekturbildern empfindet man den Raum oder die Luft innerhalb des Rahmens so dicht gefüllt wie in seinen Stubenbildern (Abb. 80) mit den Nebeln, die ihn vom Leben trennen und ihm alles grau, in allen Nuancen von Grau erscheinen lassen. Sein Sehorgan leidet unzweifelhaft an einer sehr entwickelten Farbenneurasthenie, die sich als Abneigung gegen reine Farben äußert. Aber seine Farbenempfindung würde kaum so seelenvoll wirken, wenn sie sich nur als Geschmack äußerte und kein besonderer Ausdruck seines Gemütes wäre. Sie wurzelt tief in seinem Gemüt, in dem Verhältnis eines aristokratischen, lebensfremden und einsamen Geistes zum Leben, in einer Scheu vor allen Formen des Lebens, die über die äußerst einfachen Formen hinausgehen, in denen er selbst das Leben in stillen Stuben hindämmert, die er — ein nordisches Gegenstück zu Des Esseintes — in den paar Tönen abgestimmt hat, die für seine Augen die einzig erträgliche Musik sind. In diesen Stuben sitzt oder wandelt zuweilen lautlos eine stille kleine Frau. Sie ist nur da, weil sie in ihrem schwarzen Kleide einen so schönen Kontrast bildet zu den weißen Wänden und Türen. Denselben Zweck erfüllt hier und da ein einzelner Mahagonirahmen, eine alte Schatulle, ein alter Schrank oder Tisch. Aber es ist doch eine eigene Sache und verrät nur den Mangel an einem besseren Wort, wenn man von dem Kontrast der Farben in Hammershöis Werken spricht. In den Uebergängen von grauen und weißen Tönen, die den Grundakkord seiner Gemälde bilden, wagen andere Farben sich nur gebrochen und bescheiden vor, und überdies ist Hammershöis stets prüfender und zögernder Pinsel nie verzagter als gerade, wenn er sich darauf einlassen soll, so ein bißchen Farbe auf die Leinwand zu bringen. Wenn die Farbe dann schließlich auf der Leinwand steht — man denkt z. B. an einen gelben Bettpfosten, der verwundert und sich entschuldigend zwischen den weißlichen und grauen Tönen in einem kleinen, armen Interieur hervorlugt — da scheint noch eine große Gemütsbewegung in ihr nachzuzittern, und in Wirklichkeit zittert ja auch in ihr das bewegteste Gemüt, jedenfalls die sonderbarste sensitivste Seele der dänischen Kunst.

Aber wie schon angedeutet, ist die Stubenmalerei nicht Hammershöis einziges Gebiet gewesen. Er hat in seiner Jugend seinem Weltschmerz Ausdruck gegeben in dem Klageseufzer „Hiob“. Er hat später in der „Artemis“ dem Bleibenden in seinem Weltschmerz: seinem Schönheitstrachten, seinem Nachtwandlersehnen nach einem fernen, nebeligen Traumland Luft gemacht. Er hat ferner, seitdem er zum erstenmale mit dem wehmuterfüllten Bildnis seiner Schwester vor uns trat (Abb. 81) die Porträtkunst zu innerer Befreiung benutzt; denn in fast jedem seiner Porträts liegt eine eigene und zarte Seelenfülle, ein Ausdruck einer geistesabwesenden, vagen Melancholie, die ihm eigen ist, nicht aber der Art des Porträtierten entspricht. Endlich hat er seine Seele und ihre Melancholie den Landschaften mit großen Linien unter großen grauen Himmeln oder den großen grauen Massen schöner alter Architektur eingehaucht, deren stilles Dasein, gleich seiner eigenen stillen Kunst, ein schweigender Protest gegen alle grelle und glotzende Geschmacklosigkeit unserer Zeit ist.

Hammershöi ist keineswegs undänisch; man vernimmt im Gegenteil leicht etwas echt Dänisches aus seiner Wehmut, seiner Verzagtheit, der Trauer und Müdigkeit seines Gemütes. Aber die dänische Kultur ist bisher noch nicht dazu gelangt, aus den Schönheitsbegriffen Vorstellungen von einer so kranken und zarten Beseelung auszuscheiden, wie die seine ist. Die Dichtung der französischen Dekadenten mit ihren Ausdrücken „à mi-voix“, „au crépuscule“ könnte sie vielleicht verdolmetschen; die dänische Sprache kann es bis jetzt nicht. Und das ist der Maßstab für die Ueberkultur dieses Künstlers. Denn in ihrer höchsten Entwickelung vermag sich die dänische Sprachkunst recht wohl mit der Malkunst zu messen; ja, der größte dänische Sprachkünstler, J. P. Jacobsen, hat sogar Stimmungswirkungen mit Worten hervorgeholt, ehe die Maler seiner Heimat entsprechende Wirkungen aus den Farben hervorgeholt hatten, und er hat zweifellos Einfluß auf die älteren und jüngeren unter ihnen gehabt. Mit seiner Prosa hauptsächlich auf Zahrtmann, mit seinen Gedichten hauptsächlich auf Julius Paulsen. Er ist einer der nicht wenigen, die in den äußerst empfänglichen Sinn dieses Künstlers Samen gestreut haben. Einst hat Paulsen an Vermehren erinnert, etwas später — namentlich in seinen lichtstarken und schattentiefen Schilderungen des nackten weiblichen Körpers — an Henner oder dessen Meister, Rembrandt, welch letzterer vor allen anderen die Macht über Paulsens Sinn behalten hat. Virtuosenhaft beherrscht Paulsen ein wunderbares Instrument von Farben, dessen Ton, dem Rembrandtschen nicht ungleich, in der Tiefe klagend klingt, und das auch darin Rembrandt gleicht, daß seine Töne im Diskant mit dem Jubel des befreiten Gefangenen über das Licht aufklingen. Auf diesem dramatischen Verhältnis zwischen Licht und Schatten beruhen die dramatischen Wirkungen in Paulsens Kunst. Wenn er derartige Wirkungen von mehr handgreiflicher Art gesucht hat, so ist es ihm entweder nur halb gelungen („Der Eremit“, „Adam und Eva“, „Kain“) oder total mißlungen („Die heilige Cäcilie“).



Abb. 81.
Hammershöi: Porträt eines jungen Mädchens.

Es ist ihm als Interieurschilderer, als Schilderer des Kampfes zwischen dem Tageslicht oder dem Licht einer Lampe gegen die Dunkelheit, zugute gekommen, daß er diesen besonderen malerischen Sinn für die Beobachtung des dramatischen Verhältnisses zwischen Licht und Schatten gehabt hat. Bescheidenen und banalen Motiven (denen er nie aus dem Wege gegangen ist) hat er dadurch ein erhebliches malerisches Interesse gegeben. Ein solches knüpft sich auch an die allermeisten seiner Porträts. In einzelnen von ihnen hat das malerisch-musikalische Element in seinem

Innern in höherem Grade die Macht über ihn gewonnen, als für die Festigkeit der Charakteristik gut war; weit merkwürdiger ist es jedoch, daß er in anderen Porträts — z. B. dem Doppelbilde des Brauers Jacobsen und seiner Gattin (Abb. 82) — fast ungestört von der „Musik" in seinem Innern zu arbeiten vermochte, und daß er



Abb. 82. Paulsen: Porträt von Carl Jacobsen und Frau.

hier imstande war, seine malerischen Vorzüge mit einer außerordentlichen Treffsicherheit und Festigkeit in der Charakteristik zu vereinen.

Aber wie schön es auch diesen Schmachter und Schwärmer kleiden mag, eine Energie, die man seiner weichen Natur gar nicht zutraut, um Aufgaben zu sammeln, die die Stimmungsseite seines Wesens mehr oder weniger in Fesseln legen, so kleidet es ihn doch noch besser, wenn man ihn in Schmachten und Schwärmen versunken sieht, und hierfür ist nur seine Landschaftsmalerei ein völlig freier Ausdruck.

Seine Landschaftsbilder (Abb. 83) sind fast ohne Ausnahme malerisch in der Form. Es mag scheinen, daß einzelne, z. B. „Die beiden Eichen", aus Rücksicht auf ein wirkungsvolles Motiv gewählt seien. Aber durchgehends entbehren sie der Komposition und der dekorativen Linienwirkung. Es mag unter seinen Landschaften einige geben, deren Physiognomie jütisch erscheint im Gegensatz zu anderen, die seeländisch aussehen. Aber dieser Künstler, der als Porträtmaler einen so scharfen und klaren Blick für das Individuelle gezeigt hat, interessiert sich als Landschaftsmaler vorwiegend für das Generelle. Am allermeisten interessiert er sich für die Tageszeiten, wo das Individuelle in der Natur sich auflöst und in die Einheiten aufgeht, denen die Menschen den Namen Stimmungen gegeben haben. Von der Dämmerung, dem Abend, sogar von der Nacht malt er Erinnerungsbilder, fast ganz ohne Form, fast ganz in Farbe.

Die Dinge, die ihn als Landschaftsmaler beschäftigen, sind weder zahlreich noch bedeutend — höchstens ein Dörfchen, dessen strohgedeckte weiße Häuser an einen Hügel geklebt sind, auf dessen Kamm sich eine Mühle erhebt, häufiger noch eine einsame Hütte auf einem Felde, ein hinter Bäumen verborgenes Forsthaus, das Innere oder Aeußere eines Bauernhofes. Er schafft am liebsten da, wo menschliche Wohnungen in der Nähe sind. Die idyllischen Stimmungen, die er mit Vorliebe sucht, werden erhöht durch so ein bißchen Haus, aus dessen Fenstern abends Licht ins Dunkel hinausscheint. Besser als die Schilderung des einsamen Meeres, das sich nachts ruhelos unter dem schweren, drohenden Alp der Wolken wälzt, glückt ihm die Schilderung des blanken Sundes mit den leuchtenden Schiffslaternen auf dem Hintergrunde des lichten Abendhimmels. Seine Abendlandschaften enthalten selten andere malerische Effekte, als so ein paar Laternen, ein erleuchtetes Fenster, eine strahlende weiße Mauer, eine blinkende Wasserpfütze, einen einzelnen funkelnden Stern. Es sind besonders solche Bilder, die an J. P. Jacobsens Gedichte erinnern. Wenn es in einem von diesen heißt: „Alle die wachsenden Schatten — sind nun zu einem verwoben — einsam, so strahlend rein — leuchtet ein Stern dort droben" —, so hat man in diesen Zeilen oder z. B. in den ersten Strophen des Gedichtes „Landschaft" einen besseren Text zu Paulsens gemalten „Nocturnen" als ihn irgend ein Nichtdichter zu schreiben vermöchte. Andere haben uns in anderer Weise die Poesie des dänischen Sommerabends und der Sommernacht geschildert. Von den Alten hauptsächlich Sonne, von den Jüngeren namentlich



Abb. 83. Paulsen: Landschaft.

N. V. Dorph, in dessen poetischen Schilderungen der hellen Abende und Nächte die Wirkung, im Gegensatz zu der von Paulsen erreichten, sich auf die schönen, großen und einfachen Linien der Landschaft stützt und außerdem auf dem Anschlag eines bestimmten bläulichen Tons beruht, der kaum von einem anderen so sicher getroffen worden ist, wie von diesem Maler. Aber kein anderer hat Paulsens farbenmusikalischen Sinn gehabt, keiner hat seine Gabe besessen, die Töne des dänischen Sommerabends und der Sommernacht aufzufangen und zu Akkorden zu sammeln, ohne ihnen etwas von ihrem Klang zu rauben, indem er sie in Linien bannte. Es schlummert — um noch einmal mit Jacobsen zu sprechen — ein Lied fast in jeder Landschaft, die dieser Künstler gemalt hat.

Von den bisher in diesem Abschnitt erwähnten Malern stammten weitaus die meisten aus der Hauptstadt oder aus Provinzstädten, nur wenige waren ländlicher, kaum mehr als ein einzelner eigentlich bäuerlicher Herkunft. Zweifellos hat dieses Verhältnis zu der Tatsache beigetragen, daß Schilderungen aus dem bäuerlichen Leben nur selten unter den Werken dieser Künstler anzutreffen sind. Was die Periode in dieser Beziehung Bedeutendes hervorgebracht hat, das ist überwiegend, ja fast ausschließlich den wenigen Malern bäuerlicher Abstammung zu verdanken. Einer von ihnen, R. Christiansen, ein sehr guter und solider Tiermaler, aber ein ausgezeichnetes Talent als Karikaturenzeichner, hat sich für das Leben auf dem Lande und in der Provinz eine Betrachtung von oben herab zurechtgelegt und in einer eigenartig leichten, halb gezeichneten, halb gemalten Form dessen schnurrige oder komische Seiten bald mit scharfem Witz, bald mit robustem Humor geschildert. Die anderen aus dem Bauernstande hervorgegangenen Schilderer des Volkslebens sind durch eine tiefe Sympathie für das Leben auf dem Lande ebenso sehr vor dem Karikieren bewahrt geblieben, wie ihre tiefe Kenntnis dieses Lebens sie vor falscher Idealisierung bewahrte. Sogar diejenigen, die sich lange in der Hauptstadt aufhielten und sich dort einen ausgebildeten aristokratisch-artistischen Schliff aneigneten, haben ein ausgeprägt verwandtschaftliches Gefühl für das Milieu, dem sie entstammen, nicht verloren. Das gilt vielleicht sogar von Brendekilde, obwohl er im übrigen nicht zu denen gehört, die in ihrem Künstlercharakter besondere Festigkeit gezeigt haben. Er malte einige Jahre lang — aber das ist schon recht lange her — eine kleine Anzahl Bilder, die in bezug auf eingehendes psychologisches Verständnis des Menschen und der Natur auf dem Lande unter den Bildern aus dem dänischen Volksleben einen hohen Rang einnahmen, und die vielleicht alle anderen Werke dieser Art in bezug auf die Schönheit der Behandlung übertrafen. Mit seinem Herzen in der Volksschicht und der Natur, von der er gekommen ist, tiefer wurzelnd, hat Mols sich jedoch als ein weiches Gemüt gezeigt — ein Gemüt, in dessen stimmungsvollen Schilderungen der herben jütischen Heide oder der herben westjütischen Küsten ein großes, zuweilen fast etwas sentimentales Mitleid mit den lebenden Geschöpfen, den Menschen, noch mehr aber den Tieren vorherrscht, die unter dem barschen Wetter zu leiden haben. Im übrigen ist er ein geistvoller Zeichner, ein feiner Kolorist in seinen schwermütigen grauen Farben. Mit dem Herzen innig mit seiner Heimat, der Unglücksküste bei Harboöre, die wie eine Kirchhofsmauer um das Meer mit den vielen Gräbern liegt, ist auch ein etwas jüngerer

Künstler, Bjerre, verbunden. Er ist in seinem künstlerischen Ausdruck, im Gegensatz zu Mols, schwer, bald tastend, bald kernig, wortkarg wie es die von ihm geschilderte Bevölkerung in ihrer Rede ist. Aber gerade durch das Kurzgefaßte und Kunstlose im Ausdruck wirken vielleicht seine Schilderungen der versammelten Harboöre-Leute in



Abb. 84. Ring: Bettelkinder vor einem Bauernhofe.

ihrer religiösen Hingebung an Gott und das Schicksal so außerordentlich eindrucksvoll und ergreifend.

Auf der Kunstlosigkeit des Ausdruckes (mit einem Zusatz von Unbeholfenheit) beruhte auch zum Teil die Wirkung der ersten Bilder Rings (Abb. 84). Später wurde er in seiner Farbengebung einer unserer wählerischsten Maler, und zuletzt hat er sogar in einzelnen Bildern eine Neigung gezeigt, seine Kunst mit stilvoll

schlichten Linien und einem dementsprechenden dekorativen, einfachen Kolorit noch mehr zu kultivieren. Man würde sich jedoch gewiß irren, wenn man hieraus auf eine große Geschmeidigkeit bei ihm schließen wollte — wozu man um so mehr verleitet werden könnte, als Ring in einer Reihe vorzüglicher Kopien das lebhafteste Verständnis für alte Kunst sowohl mit als ohne diese Vorzüge gezeigt hat. Weit näher liegt die Annahme, daß diese Neigung in ihrer Art nur ein Zeichen mehr ist für etwas Einheitliches, ja Ursprüngliches in seinem Wesen. Erstens war er ursprünglich in seinem Gefühl, das kaum etwas anderes war, als Verwandtschaftsgefühl, Liebe zum Lande und der Bevölkerung auf dem Lande, wo er zu Hause war. Zweitens war er ursprünglich in seiner Intelligenz, insofern diese die Dinge in sich aufnahm, ohne von tieferen Gedanken über sie gestört zu werden. Drittens war er ursprünglich in seiner malerischen Auffassung, insofern er in weit höherem Grade ein Auge für das Ganze als für das Einzelne hatte, wogegen er sich gewöhnlich versündigte, indem er es äußerst mangelhaft zeichnete. Es war schon vom ersten Anfang an in seinem Wesen eine große Einfachheit, für die der einfache Eindruck der einzig natürliche war. Aber der einfache Ausdruck war noch nicht der absichtlich vereinfachte, den Ring später anwandte. Ein vereinfachter Ausdruck ist ein kultivierter, vorsätzlicher Auszug des Zusammengesetzten. Zusammengesetzte Naturen finden ihn schwer, und er wird bei ihnen selten ganz natürlich. Aber ursprünglich, wie er war, eignete Ring ihn sich nach einiger Berührung mit künstlerischer Kultur leicht an, und den vereinfachten Ausdruck empfindet man deshalb in seinen späteren Bildern nicht minder natürlich als den einfachen in seinen früheren. In dem Frühlingsbilde mit den beiden jungen Mädchen im Bauerngarten (Abb. 85) oder in dem Bilde der jungen Frau, die in der Gartentür steht, liegt trotz allen Stiles und aller koloristischen Kultur dieselbe rührende Einfalt wie in dem „Weihnachtsbesuch", dem „Schuhmacher" oder anderen Bildern von Ring aus seinen unberührten und unschuldigsten Jahren.

Man kann demnach sagen, daß er, in großen Zügen gesehen, ein Künstler aus einem Guß ist, und das ist er, obwohl er nicht nur in stilistischer, sondern auch in koloristischer Hinsicht zwei Perioden gehabt hat, eine, in der der Grundton meist grau, eine zweite, in der der Grundton öfter blau war. Diese Aenderung in seiner Farbenauffassung scheint mit einer Aenderung in seiner Lebensanschauung verbunden gewesen zu sein, die mit den Jahren lichter und milder geworden ist. Aber ob er nun grau oder blau gemalt und das Leben mit finsterem oder hellem Blick angeschaut hat, so ist sein Verhältnis zu dem Teil des Lebens, dessen Schilderung er unternahm, eines der intensivsten Herzensbündnisse gewesen, die je in der dänischen Kunst geknüpft worden sind. Ein so eindringendes Verständnis hat sich hieraus ergeben, daß es ist, als habe überhaupt keiner vor Ring Seelands Bauern und den seeländischen Bauernstand geschildert. Davon — von allem, was sich in einem seeländischen Dorfe in den vier Wänden und unter freiem Himmel Kleines und Geringes vorfindet — hat Rings Kunst keine der früheren Vorstellungen bewahrt und als Entgelt bis auf weiteres eine einzige Vorstellung endgültig festgelegt, indem er einfach die Wahrheit suchte und die Wahrheit sagte, innerlich von ihr bewegt. Wir kannten auch vor seiner Zeit dieses Dorf und das es umgebende platte Land, aber als einen Ort, den man wegen seiner

Langeweile und Einsamkeit floh. Ring hat uns gelehrt, daß das Leben hier wie überall nicht ohne Poesie ist, und daß die Natur hier wie überall ihre Schönheiten hat. Hierzu gehört unter anderem das Register weniger, feiner und vornehmer grauer Töne, die seiner Stimmung ganz besonders liegen, eine Schönheit, die sich mit mancher übertrieben gelobten Sehenswürdigkeit messen kann, obwohl man geradewegs auf der Landstraße zu ihr gelangt. Dort hat Ring sie im buchstäblichsten Sinne gefunden. Fast wie ein Sinnbild seiner Kunst und wie ein Faden, der sie durchzieht, geht die Landstraße durch eine große Anzahl seiner Bilder.

In Hans Knudsen hat Ring einen Nachfolger gefunden, der im Aufsuchen nackter landschaftlicher Motive noch einen Schritt weiter gegangen ist, und der in ihrer Behandlung Töne gefunden hat, die durchweg kraftloser aber vielleicht zugleich noch eine Nuance feiner sind. Einzelne andere von den jüngeren Malern sind auf ähnliche Weise mit den älteren verbunden. An Zahrtmann (dessen weiterer Einfluß erst im folgenden Abschnitt nachgewiesen werden soll) erinnern Wilhjelms italienische Bilder. An Johansen als Landschaftsmaler erinnerte zuweilen der jüngst verstorbene Gottschalk, etwas von einem modernen Dreyer, ein geistreicher Landschaftsskizzierer mit einem vortrefflichen koloristischen Anschlag. An Philipsen erinnerte der ebenfalls früh verstorbene Landschafts- und Tiermaler Ole Pedersen. Bei anderen ist es schwer, die Verwandtschaft nachzuweisen. Das gilt von Seligmann, einer etwas zersplitterten Begabung, der von allem etwas gemalt hat, einzelne ausgezeichnete Interieurs („Ein Sonntag im Thorvaldsenmuseum"), einzelne ausgezeichnete Porträts, tüchtige Landschafts- und Architekturgemälde, aber auch viele verfehlte Bilder, darunter mehrere historische. Das gilt fernerhin von dem lyrisch veranlagten Natur- und Genremaler Rud. Petersen, dem robusten Landschaftsmaler Hans Dall, Thorolf Pedersen, der in der Marinemalerei der einzige ist, der sich bedeutend über den Durchschnitt erhoben hat, der aber zuletzt zur Theatermalerei übergegangen ist, Schlichtkrull, einem sehr tüchtigen und gediegenen Porträt- und Landschaftsmaler, Repholtz, Frydensberg und von vielen anderen, die sich einen Namen geschaffen haben oder im Begriff sind, es zu tun, darunter ein nicht mehr ganz junger Künstler, der mit Absicht bis zum Schluß dieses Kapitels aufgespart wurde: Henrik Jespersen, der eine Menge solider, aber meist etwas schwer durchgearbeiteter Landschaften gemalt hat, sich aber noch mehr bemerkbar machte durch seine kühnen und tüchtigen, halb wissenschaftlichen Versuche, die blendende Wirkung der Sonne auf das menschliche Auge zu malen, indem er die Farben der „Sonnenflecken" sich auf der Netzhaut des Auges mischen ließ. Aehnliche, aber freilich noch weitgehendere Versuche wurden bekanntlich in Frankreich von den sogenannten Neo-Impressionisten oder Pointillisten gemacht, die die Methode ganz geistlos durchführten, indem sie konsequent alle Töne in Punkte oder Striche von reinen Farben auflösten. Es mußte hierauf ein Rückschlag erfolgen. Man brauchte nicht besonders klarsehend zu sein, um zu merken, daß solche Experimente aus der Kunst hinaus- statt tiefer in sie hineinführen; denn die Aufgabe der Kunst besteht ja nicht darin, das Auge zu betrügen, sondern das Gemüt zu bewegen. Und der Rückschlag kam, nachdem er schon mehrere Jahre gedroht hatte. In Dänemark datiert er schon von 1890 oder, wenn man will, von

1891, dem Jahre der ersten freien Ausstellung, wo die jungen Regungen eifrige Pflege fanden, während sie auf der offiziellen Ausstellung zu Charlottenburg eher verfolgt wurden. Ungefähr seit jener Zeit sah man, wie eine Reihe von Künstlern, die zu Naturalisten erzogen und im Vollbesitz entwickelter malerischer Mittel waren, auf allen Reichtum in dieser Beziehung verzichteten in dem Glauben und der Hoffnung, mit den primitiven Mitteln der vergangenen Kunst auch die großen künstlerischen Ziele der Vergangenheit zu erreichen.



Abb. 85. Ring: Frühling.



Abb. 86. Joakim Skovgaard: Der Engel bewegt das Wasser im Teich zu Bethesda.

8. Stilbestrebungen und Neu-Naturalismus.



Kommenden Zeiten wird es nicht so schwer fallen wie der unseren, die vielen geistigen Bewegungen zu sondern, die vereint den Rückschlag gegen den Naturalismus veranlaßten. Natürlich war etwas Romantik dabei im Spiele, Widerwillen gegen das Leben, wie es ist und wie die gegenwärtige Kunst sich begnügt hatte, es uns zu zeigen; Sehnsucht nach dem Leben, wie es war, oder wie es sich anscheinend in der kindlichen Kunstanschauung vergangener Zeiten gespiegelt hatte. Wenn nicht an anderen geistigen Absonderlichkeiten — wie außerhalb der Kunst z. B. am Spiritismus und anderen Arten des Mystizismus — so ließe sich der Anteil, den die Romantik am Rückschlag gegen den Naturalismus hat, an der Schwärmerei für das Mittelalter und die Frührenaissance erkennen, in der sie sich häufig am klarsten äußerte. Denn die Schwärmerei hierfür ist ein oft nachgewiesener und wohlbekannter Einfluß des vernunftbetäubenden Duftes, der von der blauen Blume der Romantik emporsteigt, so oft sie ihren Kelch wieder öffnet. Man hat — um nur ein paar Beispiele anzuführen — diesen Einfluß in Deutschland um 1815, in England um 1848 beobachtet, ehe man ihn um 1890 in Frankreich wahrnahm. Aber während die Schwärmerei für das Mittelalter und die Frührenaissance in Deutschland durch die Nazarener, in England durch die Prä-

raffaeliten und in Frankreich im Salon de la Rose-Croix der Ausdruck für eine Art Lebensanschauung war, wurde sie in Dänemark mit verschwindenden Ausnahmen nur der Ausdruck einer Kunstanschauung. Was sich da von Gotik und anderer Romantik in der Lebensanschauung zeigte, ging in die Zeitschrift „Taarnet" („Der Turm") über und verschwand so ziemlich mit ihr, nachdem es nur einzelne unserer jüngsten Maler ganz vorübergehend gepackt hatte; wogegen die romantische Kunstanschauung selbst einige der Reiferen unter diesen ergriff und dauernde Spuren in der dänischen Kunst hinterließ.

In ihrer ferneren Entwickelung, die mit reißender Schnelligkeit vor sich ging, wurde die Schwärmerei der romantischen Kunstanschauung für die Form der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance eine derart ausgedehnte, daß sie jede künstlerische Form umfaßte, die Auge und Sinn in größere als die alltäglichen Vorstellungen einführte. Eine starke Neigung, sich in dieser Hinsicht führen, zuweilen verführen zu lassen, kennzeichnete die neuen dänischen Romantiker. Sie machte in kurzer Zeit namentlich die jüngeren unter ihnen zu Bewunderern der modernen synthetischen französischen Kunst, in der man in bezug auf Größe und Einfachheit freilich mehr gewagt als wirklich gewonnen hatte. Aber sie öffnete ihnen auch in ganz anderem Maße als es früher bei dänischen Künstlern der Fall gewesen, die Augen für die Größe und Einfachheit der alten Kunst. Die Reisen nach Italien kamen wieder in Mode; Rom oder Florenz lösten Paris als Wallfahrtsort ab, und es galt nun nicht mehr möglichst viel kleine Bilder, sondern möglichst viel große Eindrücke von diesen Reisen nach Hause zu bringen.

Die romantische Kunstanschauung, die dadurch zum erstenmal einige Verbreitung in Dänemark fand, gründete sich auf die Hoffnung, dem einen Wunderwerke der Schöpfung, der Natur, etwas von der Größe wiedergeben zu können, die der Naturalismus in der Kunst in malerische Kleinlichkeit aufgelöst hatte, und dem zweiten Wunderwerk der Schöpfung, der menschlichen Gestalt, wieder etwas von der Würde verleihen zu können, die der Demokratismus, der in der Kunst mit dem Naturalismus Hand in Hand ging, der schlichten Wahrheit geopfert hatte. Und diese Hoffnung gründete sich wiederum auf die Erkenntnis, daß die Linie das wesentliche Ausdrucksmittel einer Kunst ist, die nach Stil und Haltung strebt, und daß die Farbe für eine solche Kunst nur ein Mittel, kein Ziel an und für sich ist.

Schon beim ersten Anlauf merkten diejenigen, die den Sprung vom Naturalismus zum Traditionismus machen wollten, daß etwas sie hemmte. Die Oelfarbe wurde beschuldigt, dieses „etwas" zu sein, und es machte sich ein tiefer Unwille gegen sie geltend. Sie sei es, so meinte man diesmal wie früher unter ähnlichen Verhältnissen, die die Kunst von ihrem großen Ziele ab und auf Irrwege gebracht habe. Allgemein begann man das Heil der Kunst in ihren alten Mitteln, in der Temperafarbe oder noch besser in der Freskofarbe zu erblicken. Doch da Freskofarben eine Mauer erfordern, und man sich mit der Leinwand begnügen mußte, so malte man entweder mit den üblichen Oelfarben „eingeschlagen" matt oder mit den neuen Temperafarben, die betriebsame Leute in den Handel brachten. Auch die Anwendung von Gold kam wieder auf, und man nahm in seiner Verzweiflung darüber, keinen Ausdruck zu finden, der dem bloß Naturwiedergebenden bald an dekorativem, bald

an sinnbildlichem Wert überlegen war, seine Zuflucht zu den merkwürdigsten Zusammensetzungen der Mittel. Einer stellte ein goldenes Kornfeld in getriebenem Kupfer dar und malte die Luft auf dem Bilde mit gewöhnlicher Oelfarbe. Ein anderer schnitzte sein ganzes Bild in Holz, das er bemalte, und in dem er Einzelheiten in Bronze faßte. Und so ließen sich noch viele andere Folgen der Verzweiflung anführen, in der sich die Künstler befanden, die das neue Evangelium im Herzen trugen, aber nicht vermochten, es in eindringlicher Form über die Lippen zu bringen.

So ganz unrecht hatten die Künstler nicht, die da glaubten, daß die großen Traditionen der Kunst unlöslich mit den Mitteln verbunden seien, die die Kunst vor Erfindung der Oelfarben benutzte. Die Oelmalerei war es, die das Malen an der Staffelei hervorrief, und das Malen an der Staffelei hat den Künstler dahin gebracht, erst die monumentalen Aufgaben und bald danach die monumentalen Formen aus den Augen zu verlieren, um immer kurzsichtiger das Malerische von seinem Verhältnisse zum Architektonischen und Plastischen loszulösen und so die Einheit der Künste zu lösen, die das Geheimnis jeder wirklich stilvollen Kunst ist. So ganz unrecht hatten sie nicht darin, daß das Wesen der fetten, üppigen Oelfarbe wenig mit einer Kunst von dem strengen, knappen Wesen übereinstimmte, wie sie von ihnen angestrebt wurde. In dem Maße, wie die Oelfarbe zum Zwecke der optischen Täuschung kultiviert worden war, hatte sie zu jener Auflösung der Linien und Flächen beigetragen, die sie gerade bekämpfen wollten.

Aber sie hatten unrecht in vielem anderen und hauptsächlich darin, daß sie sich imstande glaubten, sich von dem Zusammenhange mit dem vorausgehenden Geschlechte und der Erziehung im Naturalismus loszusagen, die ihnen von dieser Generation zuteil geworden. Mehr als einer von ihnen zerriß sich selbst während seiner tollkühnen Versuche, sich von seiner bisherigen Entwickelung loszureißen. Eigentlich kamen wohl nur zwei mit heiler Haut davon. Und das verdankten beide nur dem Umstande, daß sie für diesen Kampf besonders gerüstet waren.

Denn die besondere Form der Begabung, die es den Brüdern Joakim und Niels Skovgaard ermöglicht, in ihrer dekorativen Kunst ausgeprägte Traditionisten zu sein, obwohl sie sich in ihrer Staffeleikunst fast als reine Naturalisten zeigen, hat ihre Ursache in Anlagen, die diese Künstler von ihrem Vater, dem größten Landschaftsmaler Dänemarks, geerbt und die in seinem Hause die erste Pflege erhalten haben. Sein Talent war nicht auf die Eigenart seines Charakters beschränkt, er hatte einen entwickelten Stilsinn hinzugewonnen, den er seinem Studium alter Kunst verdankte. Dieser äußert sich nicht nur in dekorativen Arbeiten von seiner Hand, er tritt auch in seinen späteren Landschaftsbildern zutage. Aber dieser Stilsinn oder diese dekorative Befähigung, die bei ihm überwiegend Kultur war, ist auf die Söhne als unmittelbare Natur übergegangen; und durch erneuertes Studium alter Kultur haben sie ihren Stilsinn dermaßen befestigt, daß er ihrem zweiten großen Erbteile, ihrem Charaktersinne, vollkommen ebenbürtig geworden ist. Diese beiden Fähigkeiten leben in den beiden Brüdern natürlich nicht ungetrennt von einander. Sie gedeihen durch die Nährkräfte, die bald die eine, bald

die andere aus Leben und Kunst in sich aufnimmt. Aber kraft einer eigentümlichen Zweiseitigkeit ihres geistigen Wesens sind diese Brüder imstande, nach Belieben das Strömen der einen Fähigkeit zu regulieren und einzudämmen, während die andere sich schaffend betätigt. Sie haben durch diese Zweiteilung ihrer Fähigkeiten, die sie instand setzte, ihren Kurs abwechselnd naturalistisch und traditionell einzuschlagen, glücklich die Klippe der Stillosigkeit umsegelt, an der so viele der Anderen scheiterten.

Keiner von ihnen hat die Farbe zum Gegenstand weiterer Pflege und Verfeinerung gemacht. Gewohnt, die Farbe dekorativ in einem eigenen großen und elementaren Geiste anzuwenden, fehlte ihnen der Sinn für die äußerste feine Zerlegung der Farbe in der Natur, auf deren getreuer Wiedergabe der Wert der nur naturalistischen Malerei so wesentlich beruht. Nichtsdestoweniger haben sie als Naturalisten manche schöne und einzelne ausgezeichnete Landschaftsbilder hervorgebracht, die frischer sind als die Bilder ihres Vaters und an die besten seiner Studien erinnern. Sie haben auch viele hübsche und einzelne vortreffliche Genrebilder gemalt. Namentlich hat Joakim sich als Genremaler ausgezeichnet, indem er das Leben seiner Gattin und seiner Kinder in demselben Heim schilderte, in dem er selbst seine Kindheit verlebte, und dessen schlichte Behaglichkeit die Gedanken leicht nicht nur auf den alten Skovgaard hinlenkt, der hier wohnte, sondern auch auf seinen intimen Freund und Gesinnungsgenossen Constantin Hansen, der in einem ähnlichen Heim ähnliche Bilder gemalt hat, wenn auch in einem ärmeren malerischen Geiste. Im großen ganzen erinnern die beiden Brüder in vielen Stücken trotz mancher Verschiedenheiten und trotz ihrer durchweg glücklicheren, gleichmäßigeren Anlage wohl mehr an diesen Freund ihres Vaters als an den Vater selbst. Freilich stehen sie auf einer anderen Grundlage als Constantin Hansen. Er stand auf der Jahrhunderte alten Grundlage der Begeisterung für die alte griechische und italienische Kunst in ihren Blütezeiten. Sie stehen auf der neueren Grundlage der Begeisterung für die alte Kunst in ihrer Frühzeit, einer Grundlage, die sich langsam aber sicher während des unaufhörlichen Wellenganges der künstlerischen Bewegungen im ganzen 19. Jahrhundert abgelagert hat, und die ungefähr seit 1890 bestimmt schien, eine Zeit oder vielleicht jahrhundertelang die alte abzulösen. Daher der moderne Archaismus der beiden Brüder im Gegensatz zu Constantin Hansens altmodischem Klassizismus. Aber der Gegensatz wird gemildert und die Verwandtschaft entsteht dadurch, daß ihr Archaismus genau so wie sein Klassizismus von einem unverfälschten Grundtvigianismus*) durchsäuert ist, der, kindlich und volkstümlich, derb und dänisch alles Griechische oder Italienische in seine robuste nordische Sprache übersetzt. So besaßen diese Brüder außer allen anderen Kräften, die sie vor ihren sich vom Naturalismus entfernenden Zeitgenossen voraus hatten, auch noch die, eine Lebensanschauung ererbt zu haben, die von Männern wie ihrem Vater und Constantin Hansen als Stütze einer hochstrebenden Kunstanschauung erprobt war. Es gibt überhaupt wohl in Dänemark keine Kunst, deren Wurzeln so weit in den besten Traditionen verzweigt wären wie die Kunst der beiden Brüder Skovgaard. Sie wurzelt durch das Verhältnis zum Vater und seinen Zeitgenossen im Dänemark seit 1848, durch Grundtvig

*) Siehe Anmerkung S. 27.

in Dänemarks Sagenzeit, durch Giotto im alten Italien, durch unbekannte Meister im ältesten und herrlichsten Griechenland. Kein Wunder also, daß nichts so unerschütterlich und zuverlässig erscheint, als der Geschmack dieser Brüder.

Gleichartig begabt, gleichartig erzogen, gleichartig bereist (namentlich in Italien und Griechenland) und gleichartig technisch erfahren, schienen sie lange Zeit bestimmt, einander ähnlich zu sein wie zwei Tropfen Wasser, bis nach einer italienischen Reise die Entwickelung des älteren Bruders Joakim der des jüngeren vorauseilte. Die farbenreichen und glanzvollen Landschafts- und Figurenbilder, die er unter dem Einflusse Zahrtmanns und Viggo Pedersens in Italien malte, hatten der dänischen Kunst nur einen hervorragenden Naturbeobachter mehr versprochen. Doch schon in den Zeichnungen zu Grundtvigs Gedicht „Der gesegnete Tag", die er bald nach seiner Heimkehr ausführte, herrschte eine stürmische Phantasie, die dem Beschauer voraussagte, gleich einem Unwetter werde dieser Künstler über das Land kommen. Es zog sich in seinem Sinn zusammen zu großer und gewaltsamer, mutiger und trotziger Energie. Der Sturm des kommenden Gewitters war in den Scharen der Kranken und Gebrechlichen, die in dem Gemälde „Der Teich zu Bethesda" (Abb. 86), von Wahnsinn ergriffen, sich ins Wasser stürzen, das von dem Engel berührt wird. Es war ein Blitz des Genies in der „Mauer des Paradieses", die sich, himmelskühn gedacht, um die Szene mit Christus und dem Schächer im Paradiese türmt. Es flammte ein anderer Blitz des Genies in dem Blick, den „Pennina mit Hanna" wechselt. Doch erst 1893 kam mit „Christus im Reiche der Toten" (Abb. 87) das ganze Gewitter zum Ausbruch. Es muß sich um diese Zeit ein Uebermaß mächtiger Schönheitseindrücke in Skovgaards tiefempfänglichem Geist angesammelt haben. Denn es ist, als habe ein Zusammenprall solcher Eindrücke die Explosion veranlaßt, die dieses Bild hervorrief. Es ist anscheinend nicht ohne Kenntnis von Tintorettos Darstellung desselben Themas (Christo in limbo, S. Cassiano in Venedig) auf einer Grundtvigschen Phantasie aufgebaut. Seine Grundstimmung ist ein Halleluja, in das sich der Ton von Grundtvigs brausender Orgel mischt. Doch abgesehen von einigen noch erkennbaren Anklängen an Michelangelo in der Evagestalt des Bildes hat es der in Skovgaards Geist erfolgte Zusammenprall mächtiger Schönheitseindrücke aller Art mit sich gebracht, daß keiner derselben sich einzeln aufzeigen läßt. Die großartigen Formen in dem Bilde verraten nur, daß starke Kräfte zusammengestoßen sind, und daß ein großes Naturereignis vor sich gegangen ist in der Seele eines großen Künstlers.

Auf diese gewaltige Entladung im Jahre 1893 scheinen stillere Zeiten im Innern Joakim Skovgaards gefolgt zu sein. Seine Kunst erhielt jedenfalls ein ruhigeres und auf einem ihrer wesentlichsten Gebiete ein etwas weniger persönliches Gepräge. Während er die Reihe seiner ausgezeichneten naturalistischen Landschaften mit vorzugsweise aus Halland (Schweden) geholten Motiven beständig fortsetzte und die kleine Anzahl seiner Schilderungen aus Griechenland vermehrte, unter anderem mit dem herrlichen Bilde der Karyatidenhalle des Erechtheions, fand seine religiöse Bewegtheit im Figurenstil Giottos und dessen Zeitgenossen befriedigenden Ausdruck (der Altar der St. Nikolajkirche in Svendborg, die Verkündigung in der Heiligengeistkirche, die Mosaiken der Immanuelkirche, die Vorarbeiten zur Dekoration des

Doms zu Viborg). Freilich sprengten hin und wieder sein gesunder Geist und die Gesundheit seiner Sinne die mittelalterliche asketische Figurenzeichnung, die



Abb. 87. Joakim Skovgaard: Christus im Reiche der Toten.

unter seiner männlichen Hand robuster, untersetzter und zuweilen auch etwas plump wurde. Aber seine Absicht ging doch mehr darauf aus, die Formeln der alten Kunst zu bewahren statt sie zu sprengen, demütig anerkennend, daß die Gegenwart

auf dem Gebiete der Kirchenkunst geringe Möglichkeiten hat, etwas Neues zu schaffen, das sich mit dem besten Alten messen kann. Auf anderen Gebieten dagegen hat Joakim Skovgaards dekorativer Stil in bezug auf persönliche Bearbeitung der Ueberlieferungen nichts zu wünschen übrig gelassen. Man denke an seine Volksliederbilder, man denke vor allem an die große Wasserfarbenzeichnung der „neugeschaffenen Eva“ (Abb. 88), auf der Eva auch in künstlerischer Beziehung neugeschaffen ist, und wo auf dem ganzen Bilde auch nicht ein Gramm Gelehrtenstaub dem Eindruck des wonnigen ersten Morgens der Zeiten, der Menschen und der Blumen etwas von seiner Frische geraubt hat. Daß er gerade dieses Thema



Abb. 88. Joakim Skovgaard: Die eben erschaffene Eva. Aquarell.

in diesem reinen Geiste meistern konnte, zeugt wohl am besten dafür, daß Joakim Skovgaard bei all seiner Kultur imstande ist, die Schönheit der Schöpfung mit urfrischen Sinnen wahrzunehmen. Und es versteht sich von selbst, daß diese Begabung eine Quelle ist, die seine übrigen Anlagen durchrieselt und zu üppiger Entwickelung bringt.

Aber seine Kunst hat manche Seiten, die seine Persönlichkeit noch weiter und feiner bestimmen, die jedoch hier nicht in Betracht kommen, wo ausschließlich von Malerei die Rede ist. Eine große und reiche Wirksamkeit hat Joakim Skovgaard als Keramiker entfaltet, und er hat, oft von Th. Bindesböll unterstützt, auch auf anderen Gebieten des Kunstgewerbes diesem in Dänemark neue Bahnen gebrochen. Er hat Zeichnungen geliefert zu Siegeln und Medaillen, zu Bucheinbänden, Möbeln und anderen Gebrauchsgegenständen, und auch zu ein paar schönen Springbrunnen.

Dieser Trieb und Drang, sich mit den dekorativen Künsten zu beschäftigen, liegt in der Familie. Er findet sich bei Niels Skovgaard wieder und nimmt ihn so stark in Anspruch, daß dieser Künstler, der nicht so üppig produktiv ist wie sein



Abb. 89. Niels Skovgaard: Illustration zu einem Volksliede.

Bruder, eine nicht so reiche und nicht so bedeutende malerische Tätigkeit hinter sich hat als sein Bruder. Auch von Niels Skovgaard besitzen wir schöne Bilder aus Halland und aus Griechenland, einen einzelnen Versuch in phantastischer Richtung „Der Zauberwald", doch nichts, was sich mit der starken Phantasie

des „Christus im Reiche der Toten", und nichts, was sich mit dem gigantischen Entwurf der Wandmalereien für die Domkirche zu Viborg messen könnte. Niels Skovgaard ist weniger explosiv als der Bruder, mehr Grübler und Klügler als dieser, namentlich ein Ausklügler zahlloser dekorativer Einfälle. Es steckt ein wahrer Reichtum an solchen Einfällen in seinen keramischen Arbeiten wie in seiner Tätigkeit als Radierer und Illustrator. In letztgenannter Eigenschaft erwarb er sich einen eigenen nordischen Stil (Abb. 89), der reich ist an Sinnbildern wie der Frölichs und gleichzeitig knapp und streng wie der Constantin Hansens. Seine allerbesten Werke sind jedoch sicherlich seine plastischen Arbeiten. Sein Relief von Aage und Else, seine Grabdenkmäler von Barfoed und Hostrup, sein Monu-



Abb. 90. Diggo Pedersen: Kastanienbäume bei einem Bauernhofe.

ment auf der Lyrskover Heide gehören zu der monumentalsten Skulptur in Dänemark. Zumal in den letzteren dieser groß- und derbgeschnittenen Werke grenzt die Enthaltsamkeit von allen anderen Mitteln als den allernotdürftigsten Linien und Formen an den sublimen Verzicht auf alles Unwesentliche, den die ältesten Denkmäler uns als die höchste Weisheit der Kunst achten lehren.

Den beiden Brüdern steht ein dritter Künstler in vielen Beziehungen nahe, dessen Blick, weit geöffnet in naiver Liebe zur Natur und gleichzeitig klar schauend in seinem sachlichen Erkennen des rein technischen Teiles der Kunst, eine auffallende Mischung von Unmittelbarkeit und Reflexion verrät. Das ist der Landschaftsmaler Diggo Pedersen (Abb. 90). Seine Entwickelung ist reich an Phasen gewesen, und die, in der er sich gegenwärtig befindet, ist womöglich noch nicht die letzte und end-

gültige. Er ist ein geborener Experimentator. Er stand nicht nur an der Spitze derjenigen, die für die Ablösung der Oelfarbe durch einen anderen Malstoff wirksam waren, sondern er hat sich auch über sein ursprüngliches und bleibendes Gebiet hinausgewagt und sich sowohl in religiösen Stoffen wie in Phantasiemotiven und in der Porträt- und Genrekunst versucht. Sein Stil ist auf diesen Gebieten noch wechselnder gewesen, als er es in seiner Landschaftskunst war. Denn während bei dieser im wesentlichen nur eine einzige fruchtbare Kreuzung mit französischer synthetischer Kunst stattfand, gingen seine Phantasiefiguren und die religiösen Gestalten aus flüchtigen Verbindungen mit aller Art Kunst hervor, von der alten italienischen bis zur neueren deutschen. Inzwischen wurde er aber durch seine Zugehörigkeit zum Skovgaardschen Kreise mehr im allgemeinen künstlerisch bestimmt. Das läßt sich vielleicht am besten aus den Bildern erkennen, die auch er in seinem Heim malte und zwar fast ganz in demselben Geiste, in dem Joakim Skovgaard die seinen gemalt hat. Aber etwas von demselben Geiste ist auch in seinen Landschaften zu finden. Freilich liegt etwas Französisches in seiner Vorliebe für ein üppiges, zuweilen allzu üppiges, fettes und glänzendes Kolorit; doch gleichzeitig liegt etwas echt Dänisches, ein Grundtvigsches Pathos in dem Ausdruck seiner kernhaften, oft wirklich großartigen Grundauffassung der Natur. Man kann in seinen Landschaftsbildern vielleicht nicht immer in gleichem Maße erkennen, daß die auf ihnen geschilderte Natur dänisch ist; aber daß das Gemüt, mit dem sie gemalt sind, dänisch ist, das kann man immer erkennen.

Mehr unpersönlich, in allen möglichen, übrigens höchst lobenswerten Vorsätzen in bezug auf dekorativen Stil aufgehend und sich dabei kräftig bald an Viggo Pedersen, bald an Joakim Skovgaard anlehnend, zeigt sich der talentvolle, aber in seiner Persönlichkeit bisher unsichere und unfertige Landschafts- und Figurenmaler Johannes Kragh. Dem Skovgaardschen Kreise innerlicher verbunden durch die Schlichtheit ihres Gemütes ist dagegen die ausgezeichnete Künstlerin Elise Konstantin-Hansen, deren Natur auch die dekorative Form besser zu liegen scheint, da sie sich bei ihr auf dekorative Anlagen gründet, die die Künstlerin offenbar von ihrem Vater geerbt hat. Aber weder von Griechenland noch von Italien, sondern von Japan hat sie — und dasselbe gilt von der Schwester der Brüder Skovgaard, Frau Holten — die Weihe ihrer dekorativen Anlagen empfangen, die sie, wie es die japanischen Künstler zu tun pflegen, in den Schilderungen der Pflanzen- und Tierwelt zur Anwendung bringt.

Nach allen Seiten, auf alle Länder und Zeiten waren die Blicke gerichtet, die in jenen Tagen, Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre, nach Formen ausspähten, die der Kunst Möglichkeiten zur Verjüngung und Veredelung böten. Kaum ein anderer hatte jedoch in dieser Hinsicht so offene Augen wie Johan Rohde (Abb. 91). Seine umfassende Bildung, seine klare Intelligenz, seine Kenntnis der Kunst und der Kunstgeschichte gaben ihm mit Recht eine eigene, dominierende Stellung in den Reihen der Jungen, von denen die meisten jünger waren als er. Sein Giebelstübchen in Nyhavn zu Kopenhagen wird historisch werden; denn dort war eine Reihe von Jahren hindurch die Zentralstelle für das Studium und die Erörterung der modernsten Kunst. Freilich hatte Rohde mit seinen bescheidenen

Mitteln nicht viel von ihren Erzeugnissen sammeln können: ein Bild von Gauguin oder Denis, einige Radierungen von Rops, eine Zeichnung von van Gogh, eine Anzahl Lithographien von Redon, eine Studie von Verkade, ein Buch von Rysselberghe usw.; aber es reichte hin, um den Stoff abzugeben für Gespräche mit diesem klugen und vorurteilsfreien Mann, der ein ausgezeichneter Kunsthistoriker geworden wäre, wenn er es nicht vorgezogen hätte, Künstler zu werden. So weitsichtig er auch als Kritiker war, als Maler gehörte er doch nicht zu den Unvorsichtigen,



Abb. 91 Rohde: Wintertag in Ribe.

die sich in einer einzelnen Richtung weit hinauswagten. Er suchte eher und fand ein Justemilieu zwischen der alten holländischen Landschaftskunst und der modernen französischen Malerei, indem er von jener lernte, eine dekorative Haltung durch die Silhouettenwirkung eines wohlgewählten Motivs zu erzielen, von dieser zu vereinfachen, um kurz und knapp zu charakterisieren. Er hatte sich erst spät entschlossen, Maler zu werden, und teils deshalb, teils weil er sich seine Fachbildung dadurch erschwerte, daß er noch zu denen gehörte, die Versuche mit neuen Malmitteln anstellten, lag ihm der Pinsel schwer in der Hand. Aber vielleicht gerade weil seine Bilder mit ihren zahlreichen Uebermalungen zeigten, wie er sich immer wieder selbst verbesserte, um das Richtige zu erreichen, vielleicht gerade deshalb machten diese Bilder aus



Abb. 92. Harald Slott-Møller: Sommerabend.

Ribe oder Tönning den Eindruck einer ganz ungewöhnlichen Gediegenheit. Zuweilen waren sie etwas massiv in der Farbe; aber in der Stimmung waren sie in ganz eigener Art gesättigt und verdichtet durch die Energie, mit der dem Charakter der Motive zu Leibe gerückt worden war. Rohde war in der Provinz geboren, und es bestand daher zwischen ihm und seinen Motiven, den alten malerischen Städtchen in seiner Heimat oder in Holland ein echtes und intimes Herzensverhältnis. Dadurch waren den stilistischen Formungen Grenzen gesteckt, für die Rohde sonst wohl Neigung hatte und denen er in ein paar feinen Porträts seine Huldigung darbrachte. Im Grunde war er doch ein Nachkomme der alten dänischen Maler, und nach seinen letzten Arbeiten — Ansichten von Rom und Ribe — zu urteilen, scheint er des Kampfes überdrüssig geworden zu sein, den er führte, um zu den neuen anspruchsvollen Anschauungen vorzudringen, und sich entschlossen zu haben, die erprobten alten und anspruchslosen anzunehmen.

Anders seine Altersgenossen, das Künstlerpaar Harald und Agnes Slott-Møller (Abb. 92 und 93), die jedenfalls darin einander ähnlich sind, daß sie von den Ansprüchen, mit denen sie frühzeitig herausfordernd auftraten, auch nicht einen Deut abgelassen haben. Sie hatten im übrigen ursprünglich nur wenig Gemeinsames. Er war mit einem reichen Talent für das Technische ausgestattet; sie war in dieser Hinsicht eher arm. Ihre künstlerische Begabung war überwiegend dichterisch, die seine überwiegend malerisch; sie schwärmte ins Blaue hinein für das Mittelalter, er

huldigte dem Modellstudium, das ihr ein peinliches notwendiges Mittel, ihm ein Ziel an und für sich war. Frühzeitig steckte sie ihn indessen mit ihrer Neigung zu geistreichem Gedankenspiel an, ebenso wie sein leichtbewegter Sinn eine klangvolle Resonanz für ihr Pathos abgab. Eine Reise, die sie 1889 gemeinsam machten



Abb. 93. Agnes Slott-Möller: Agnete (Dänisches Volkslied).

und auf der sie zum erstenmal Italien sahen, vermehrte die gegenseitige Uebereinstimmung, indem beide mit einer großen Begeisterung für den Stil als das Adelszeichen aristokratischer Kunst erfüllt wurden. Sie kehrten zurück und brachten diesen Stilbegriff in Umlauf und damit ihre Umgebung in starke Bewegung. Die Reisen nach Italien wurden seitdem wieder allgemein. Es ist das Verdienst Slott-Möllers

und seiner Gattin, auf die Stileroberung als ein für die dänische Kunst fast vergessenes Ziel dieser Reisen hingewiesen zu haben. Die überwältigenden Eindrücke der großen Kunst, die sie in Italien empfingen, kamen aber leider für keinen von beiden im rechten Augenblick. Für ihn war der Augenblick zu spät, für sie eher zu früh. Er war schon allzusehr im unmittelbaren Naturstudium geschult, um sich ganz davon frei machen und mit der vollständigen Konsequenz abstrahieren zu können, die den Stil gibt. Ihr dagegen fehlte noch allzusehr eine solche Schulung, als daß nicht die frühzeitige Aneignung der Abstraktionen des Stiles die Gefahr einer Stockung in ihrer elementaren künstlerischen Ausbildung mit sich führen mußte. Aber nur in ihrem Können unsicher, in ihrem Wollen zielbewußt wie wenige, hat sie mit einem bewunderungswürdigen Mut allen Hindernissen getrotzt, die das Technische der Kunst ihrem unbezähmbaren Drange entgegenstellte, sich über das, was sie auf dem Herzen hatte, mit der Feurigkeit ihres Sinnes auszusprechen. Denn eine wahre Herzenssache waren ihr die Volkslieder des dänischen Mittelalters, deren Szenen und Stimmungen zu schildern ihre Lebensaufgabe wurde. Fast seit ihrer Kindheit fand die gedämpfte, dunkle Rede dieser Lieder Widerhall in ihrer Phantasie, und mit dem Widerhall der Strophen kamen die Geister ihrer Gestalten herauf. Sie spukten in der Phantasie der Künstlerin, wie es in einer alten Burg spukt; bleich vor Seelenpein, übernächtig, ruhelos, brachten sie in ihren Kleidern eine moderige Luft aus ihren Gräbern mit. Man kann sagen, daß es insofern immer etwas an Frau Slott-Möllers Kunst auszusetzen gäbe, als ja ihre Aufgabe eher die gewesen wäre, Bilder der lebendigen Menschen jener alten Zeit zu geben, anstatt bleiche Gespensterschatten zu verkörpern. Aber andererseits verleiht das Gespensterhafte der Gestalten Frau Slott-Möllers (und das haben nicht nur Figuren an sich, die, wie „Oluf“ oder „Aage“ in „Aage und Else“, Gespenster darstellen sollen) ihrer Kunst ein Gepräge des wirklichen inneren Erlebnisses, auf dem ihr hauptsächlicher Wert beruht. Man merkt es diesen Gestalten in den allermeisten Fällen an, daß sie nicht aus Siegeln, Münzen oder Kostümwerken herausgeholt sind, sondern daß sie in dichterischen Augenblicken von selbst zu ihr gekommen sind. Und das merkt man ihnen an, obwohl sie viel dadurch verlieren, daß sie mühsam auf die Leinwand übertragen werden. Da soll ja über eine Menge von Einzelheiten Rechenschaft abgelegt werden; da sollen sie Kleider und in den Kleidern Körperfülle und Form haben; da soll auch die Kunst — womöglich die große Kunst — befriedigt, da soll abstrahiert und stilisiert und koloriert werden mit gebührender Rücksicht auf die Natur und gleichzeitig auf dekorative und dramatische Wirkung der Farben. Wenig von alledem, geschweige denn alles, hat Frau Slott-Möller wirklich in der Gewalt. Immer deutlicher sind namentlich Körperfülle und -form ihre wunden Punkte gewesen. Mit großer Energie bekämpfte sie früher, jedenfalls zeitweise („Königin Margrete“, „Niels Ebbesen“), ihre Schwäche in dieser Hinsicht; aber gegenwärtig scheint es, als beachtete sie sie weniger. Vielleicht unter englischem Einfluß (Rossetti) hat sich stärker als je zuvor bei ihr die Neigung herausgebildet, ihre Gestalten in heftigen seelischen Affekten zu zeigen, ohne jedoch ihre leidenschaftlichen Charaktere in einer durchgeführt charaktervollen Form zu schildern. Gleichzeitig hat ihre Farbe oft verraten, daß auch sie von dem weiblichen Sinne für das Süßliche nicht ganz frei war; besonders



in einigen Bildern, die lyrisch-süße Situationen darstellen, zeigt sie sich ihm verfallen. Am reinsten ist vielleicht ihr Streben nach Stil in einzelnen plastischen Arbeiten zutage getreten, wie in Ebbes Töchtern, Königin Dagmars Tod und dem Rat der Stadt Kopenhagen. Auf seinem bleibenden Ehrenplatz über dem Eingangsportal des neuen Kopenhagener Rathauses wird das letztgenannte Relief späten Geschlechtern ein augenfälliges Zeugnis sein, daß selbst Frauen unter den dänischen Künstlern am Ende des Jahrhunderts reife Anschauungen über die monumentalen Ziele der Kunst hegen konnten.

Wendet man sich von Frau Slott-Möller ihrem Gatten zu, und versucht man zu überschauen, was er als Maler geschaffen hat, so wirkt zunächst die Tatsache verblüffend, daß er, obwohl als ein Gemüt bekannt, das wie das offene Meer nach allen Seiten überschäumt, eine besonders große Anzahl Bilder mit arkadisch-idyllischen Vorwürfen gemalt hat. Von seinem Bilde „In Arkadien" (1892) bis zu dem Bilde „In Italien" (1903) erstreckt sich die Reihe. Gern möchte man seine Neigung zu solchen Stoffen ausschließlich aus seinem unzweifelhaft echten künstlerischen Durst nach Schönheit im Leben erklären; aber es läßt sich kaum übersehen, daß auch ein mehr weltlicher Appetit auf das Leben ihn dazu bewogen hat, diese Stoffe unablässig zu umkreisen und ihre lockenden Seiten auf eine gierigere Art hervorzuheben, als eigentlich sympathisch ist. Diese Schwäche hat aber seine großen künstlerischen Kräfte doch nicht zu untergraben vermocht. Er hat allerdings viele mißlungene Bilder auf dem Gewissen, Bilder, in denen Geschmack und Stil gleich unsicher sind. Aber der Maler, der in seiner ersten Jugend das glänzend tüchtige Bild „Wartezimmer des Arztes" und das nicht weniger tüchtige Porträt seiner Gattin malte, und dessen Vortrag damals so frisch war, daß er von weitem an keinen geringeren als Velasquez erinnerte, derselbe Maler führt auch noch einen Pinsel, der, wenn er malen darf wie es seiner Natur entspricht, fast alle anderen in Dänemark übertrifft. Auch aus dem Grunde erhebt sich seine Kunst andauernd über die durchschnittliche dänische, weil sie reich an Ideen und Einfällen ist. Namentlich auf den vielen Gebieten der dekorativen Kunst, denen er in den letzten Jahren seine Tätigkeit gewidmet hat, und auf denen ihm seine Stilbestrebungen weit besser geglückt sind als auf dem Felde der Staffeleimalerei, ist es ihm zugute gekommen, daß er so sinnreich war. Allerdings hat sein Hang zum Spekulieren und Philosophieren ihn manchmal dazu verleitet, an die Reflexion des Beschauers allzu große Ansprüche zu stellen; doch zu anderen Zeiten hat er mit einem einzelnen geistreichen Einfall gerade den zutreffenden Ausdruck für die Vorstellung gefunden, die es zu erwecken galt. So ist er stets ungleich, stets von wechselndem Wert gewesen, ein schwieriges Mitglied für seinen Freundeskreis, ein dankbares Ziel für seine Feinde. Doch darin werden wohl Freund und Feind einig sein, daß er für unsere Kunst einen nützlichen Gärstoff bedeutet hat.

Ein anderer ist in dieser Beziehung doch noch nützlicher gewesen: Willumsen (Abb. 94). Er begann als Architekt, wurde nachher Maler, später Keramiker, und er hat zuletzt bewiesen, daß er vielleicht doch am allerbesten die volle Kraft seines Künstlertums in der Bildhauerei zu entladen vermag. Unter Eindrücken aller Art, moderner, impressionistischer und symbolistischer französischer Kunst, deren Kühnheit seinem kühnen Glauben an die Zukunft der Kunst entsprach, brach er während



Abb. 94. Willumsen: Jotunheim.

seines Aufenthaltes in Paris Anfang der neunziger Jahre alle Brücken hinter sich ab, die ihn mit der Vergangenheit in Dänemark und mit der Vergangenheit im eigenen Innern verbanden. Er schloß sich kurze Zeit an Raffaëlli, etwas später an Gauguin an; aber er schüttelte auch diesen Einfluß von sich ab, und er war, als er auf der Freien Ausstellung in Kopenhagen mit einer größeren Reihe seiner neuen Arbeiten hervortrat und die ganze Hauptstadt in Erbitterung versetzte, sicherlich die eigenartigste Erscheinung, die sich jemals in der dänischen Kunst gezeigt hatte. Was besonders erbitterte, war sein Anspruch, für tiefsinnig zu gelten. Er war es nicht, und ist es seither auch nicht geworden. Aber es kam der Form seiner Kunst zugute, daß er selbst den elementarsten seiner Gedanken über das Dasein eine so außerordentlich tiefe Bedeutung beimaß. Seine Gedanken versetzten ihn in eine gehobene Stimmung und brachten ihn in einen ehrerbietigen Abstand selbst von den Alltagsverhältnissen des Daseins, die, von solchem Abstande aus gesehen, vor seinem staunenden Bewußtsein wuchsen und von da in größeren als den wirklichen Formen in seine Kunst übergingen. Da sich seine Kunst also auf einem Andachtsverhältnis gründete, dessen Folge ein Abstandsverhältnis war, statt von dem Liebesverhältnis zwischen dem Künstler und seinem Stoff auszugehen, dessen Wärme sich dem Beschauer schnell mitteilt und ihm das Kunstwerk anziehend macht, wurde alles, was von seiner Hand kam — weit davon entfernt, einschmeichelnd zu sein — für das Gefühl seltsam unnahbar und unzugänglich. Auch dem Verstande hatte es ja nicht viel zu sagen, da es nicht sonderlich tiefsinnig war. Aber es sprach gewöhnlich zur Phantasie ungefähr in derselben Weise wie die Kunst der ältesten Zeit. Und das tat seine Kunst, weil bei ihm wirklich etwas von der Ehrfurcht des primitiven Menschen vor dem Mysterium der Natur und des Daseins vorhanden war. Was Willumsens Arbeiten damals mit uralter Kunst gemein

hatten und zum Teil noch haben, ist nicht nur ein Teil ihrer Formeln, sondern ein Teil ihres Geistes, eines Geistes, der unter dem moralischen Druck des Daseins in Ratlosigkeit darnieder gehalten wird, und dem die Kunst dazu dient, sich von diesem Druck zu befreien, indem er große Formen von sich abwälzt. Dazu gehören unter anderem ein Paar männerstarke Hände, die solche Formen umfassen und sie ungetrennt, groß und ganz, von der Phantasie in das Kunstwerk hinüberschaffen. Aber über so ein Paar Hände, ein Paar Fäuste möchte man beinahe sagen, verfügt gerade Willumsen.

Aber streng genommen ist vielleicht die männliche Energie seiner Hände, die die männliche Kraft seiner Formbehandlung begründet, auch seine einzige ausgereifte Begabung als Maler. Jedenfalls hat er die wenigen voll ausgereiften Werke, die wir überhaupt von seiner Hand besitzen, auf anderen Gebieten als dem der Malerei geschaffen. Diese Werke sind auf dem Gebiete der Architektur das Gebäude der Freien Ausstellung, auf dem Gebiete der Skulptur die großen Phantasiebüsten und das Grabmal seiner Eltern, auf dem des Kunstgewerbes die Aschenurnen usw. Innerhalb der Malerei muß man das vollständig Gelungene mehr unter seinen Skizzen als unter seinen Hauptwerken und bei seinen Skizzen wieder eher unter denen in Wasserfarbe als unter denen in Oelfarbe suchen. Immer mehr scheint es, daß die Oelfarbe, vielleicht die Malerei überhaupt, gar nicht das rechte Element für diesen Künstler war.

Unzweifelhaft hat er gleichwohl eine große Bedeutung für die Entwickelung der dänischen Malerei gehabt. Freilich hat er durch den früher von ihm vertretenen Glauben an die Möglichkeit, philosophischen Gedanken durch eine Zeichensprache von abstrakten Linien künstlerischen Ausdruck zu geben, ein paar jüngere Zeichner, deren Namen hier verschwiegen werden mögen, verleitet, in jener fatalen Richtung noch weiter zu gehen. Aus ihren Versuchen zu schließen, führt die Richtung geradeswegs in den Wahnsinn hinein und hat so höchstens ein rein pathologisches Interesse. Aber daneben hat Willumsen auch einen entschieden gesunden und stärkenden Einfluß geübt, der nicht gering war. Erstens moralisch dadurch, daß er wie kein anderer dem Widerstand der Menge trotzte und ihn schließlich bezwang, was gleichbedeutend war mit einer Aufforderung an andere, es ihm gleichzutun und alle Verlockungen abzuweisen, mit der Menge zu paktieren. Zweitens künstlerisch dadurch, daß er mit der Energie in seiner Formenbehandlung, gleichviel ob er malte oder modellierte, ein nützliches Beispiel gab. So wäre z. B. Ejnar Nielsen, in seinen Motiven der mutigste, in seiner Form der männlichste und vielleicht im ganzen der merkwürdigste unter den gesamten jüngsten dänischen Künstlern, kaum denkbar ohne Willumsen als Vorgänger und Voraussetzung. Mit Recht hat man von Nielsens Kunst behauptet, daß es nicht die Schattenseite des Lebens sei, mit der sie sich bisher überwiegend beschäftigt habe, sondern seine kohlschwarze Nachtseite. Der Tod, direkt durch die Leiche vorgeführt, ist sogar noch nicht das Schrecklichste, was dieser Künstler uns gezwungen hat zu sehen; schonungslos hat er uns gezeigt, was schlimmer ist als der Tod: die unvollendete Vernichtung in Gestalt derjenigen, die trotz Lähmung, Gebrechlichkeit oder einer anderen unheilbaren Krankheit leben. Und wenn diese Opfer seiner Kranken- oder Leichenhausphantasie nicht ins Bahrtuch gewickelt oder

an ein erbärmliches Lager gefesselt waren, so gingen sie in Lumpen herum, die den Gedanken an ihr Dasein noch entsetzlicher machten. Unversöhnlich, nur widerwärtig würden diese Gestalten wirken, und man würde ihnen schnell den Rücken kehren, wenn nicht die Kunst, mit der sie geschildert waren, über mehr als eines der Mittel



Abb. 95. Ejnar Nielsen: Porträtgruppe.

verfügt hätte, wodurch die Kunst mit dem Häßlichen versöhnen kann. Das Malerische gehörte zu diesen Mitteln; denn die Bilder waren mit wenigen grauen Tönen gemalt, die meist fein und schön zusammengestimmt waren. Gleichwohl war die Zeichnung in dieser Kunst das Versöhnendste. Sie zeigte freilich zu Zeiten — namentlich wenn sie die Linien einer Landschaft hinter den Figuren enthielt — eine Spur von Selbstgefälligkeit, mit jener Neigung verwandt, die eine flüssige

Handschrift in Manier ausarten läßt. Über dergleichen Dinge waren nur kleine Risse in der starken und vielseitigen Begabung einer im übrigen groß angelegten Auffassung, die diese Kunst trug und sie in die Richtung des Monumentalen führte. Sie erreichte das Monumentale nicht immer, sie erreichte es z. B. nicht in dem Bilde des blinden Mädchens, bei dem der Künstler den Fehler begangen hat, eine plastisch ausgeformte Figur auf einen Hintergrund zu stellen, der dekorativ wie eine Fläche behandelt ist. Sie erreichte es aus einem anderen Grunde ebenfalls nicht in dem großartig gedachten Zwielichtbilde mit den abgezehrten Arbeitern, die der Abendglocke lauschen; denn hier war der Charakter der Zeichnung zur Karikatur geworden. Aber der Künstler hatte doch schon verschiedene Male — z. B. in dem fast hieratisch steifen Bilde der alten Frau mit den im Schoß gefalteten Händen, auf seine Weise auch in den ergreifend seelenvollen Zeichnungen zu dem „Sohn des alten Mannes" — sich so ziemlich zur monumentalen Form emporgearbeitet, und insofern war man nicht unvorbereitet darauf, von seiner Hand ein so monumentales Bild zu empfangen, wie das Doppelporträt in der Frühjahrsausstellung 1901 (Abb. 95). Aber was an diesem großen, stillen Bilde überraschte, war der Sinn für Menschenschönheit und schöne menschliche Stimmung, den dieser Maler der Schrecken an den Tag legte. Auf einem Balkon, hoch über den Dächern von Paris, war dieses Doppelporträt eines Bildhauers und seiner Gattin gemalt. In einer großen Synthese gab der Hintergrund einen sowohl schönen als treffend wahren Eindruck von der Stadt an der Seine. Aber nicht daran allein ließ sich erkennen, wo das Bild gemalt war. Es zeigte sich deutlich, daß es unter dem Einfluß von Puvis de Chavannes entstanden war, dessen „Pauvre Pêcheur" das Gemüt des jungen dänischen Künstlers hatte auftauen lassen, und dessen Fresken im Pantheon ihn lehren konnten, seinen Gefühlen in den langen wehmütigen Rhythmen Luft zu machen, die in den Linien des Doppelporträts atmen. Es besteht jedoch ein Unterschied zwischen diesen und entsprechenden Linien bei Puvis de Chavannes. Denn während der große Zug in den Linien sich bei diesem meist auf einen etwas weiblich liebkosenden Strich über die Form beschränkt und eine Vertiefung in diese ausschließt, ist er bei Ejnar Nielsen mit einem männlichen Griffe um die Form vereint, den man sich kaum fester denken kann. Dieses Bild bedeutet jedenfalls bis auf weiteres das Höchste, was die dänische Malerei in der Richtung großartiger und energischer Formbehandlung erreicht hat.



Abb. 96. Dorph: Die Mutter des Künstlers.

Mehr solche Einsätze persönlicher Energie wie Willumsens oder Ejnar Niel-sens für die Entwickelung einer großen monumentalen Form in der dänischen Kunst sind augenblicklich nicht zu nennen. Dagegen sind noch einige junge Künstler zu erwähnen, die zum Teil durch direkte Einführung des edlen Stils früherer Zeiten



Abb. 97. Find: Der Vater des Künstlers.

in die dänische Kunst zu dem Versuche beigetragen haben, deren Physiognomie zu ändern und zu veredeln. So fand Frau Bertha Dorph bei ihrem ungewöhnlich sicheren plastischen Formensinn sich frühzeitig in den strengen und knappen Formeln der Porträtkunst zurecht, die von Domenico Veneziano, Piero della Francescas Lehrer, und anderen Italienern des 15. Jahrhunderts geschaffen sind, und beeinflußte später mit ihrem Stil ihren Gatten, den früher als Landschaftsmaler erwähnten N. V. Dorph,

der in den letzten Jahren als ein vorzüglicher Porträtmaler hervorgetreten ist (Abb. 96). Vor ihr hatte Clement, nachdem er seine jugendlichen Versuche aufgegeben, der neuesten französischen Mode zu folgen, Porträts mit Benutzung ähnlicher Formeln gemalt; aber ihm haftet stets etwas von dem Roed-Vermehrenschen minutiösen und etwas trockenen Detailstudium an, und deshalb erschien seine feine und gewissenhafte Kunst oft mehr fleißig und fertig als eigentlich vollkommen in der Form. Mehr Frische, dafür vielleicht aber auch etwas weniger Festigkeit im künstlerischen Charakter zeigt Find, der abwechselnd zur altdänischen, bürgerlich-demokratischen und der modernen europäischen, künstlerisch-aristokratischen Auffassung neigte, und dessen letzte Porträts (Abb. 97) einen Drang zu derber Aufrichtigkeit im Malerischen mit einer andauernden Neigung vereinen, das Menschliche in ernsthaften Umrissen zu schildern. Diese Neigung, aber in weicherer Form, zeigt sich auch bei Vedel, einem blutjungen Porträtmaler, dessen Fehler es ist, sein Kolorit etwas bestechend nach dem Rezept alter Gemälde zu präparieren, dessen milde Bilder jedoch etwas Herzliches an sich haben, das sonst bei den Jüngsten nicht Mode ist, wenn es auch zuweilen, z. B. bei Wandel, Tetens oder Tycho Jessen sich ungeladen einschleicht, trotz aller Vorsätze, die Darstellung mit dem steifen Zeremoniell des Stiles zu umgeben. Das steife Zeremoniell des Stiles! Darum sammeln sich die Bestrebungen jetzt nur allzu willig. Auch wenn es die Bäume in der Natur sind, so werden sie ihm unterworfen und heutzutage von der Landschaftskunst in demselben naturfeindlichen Geiste aufgeputzt, in dem sie früher von der Gartenkunst verstutzt wurden. Der originale Svend Hammershöi (Abb. 98) und der von ihm beeinflußte Struckmann sind Beispiele dieser Richtung, in der mit einem Minimum von Naturgefühl oder jedenfalls mit einem Minimum von Naturstudium operiert wird, wenn auch nicht ohne wahre Begabung für die Dekoration.



Abb. 98. Svend Hammershöi: Landschaft.

Im großen Ganzen begegnet man jetzt dieser Begabung in der dänischen Kunst viel häufiger als früher. Aber gleichzeitig hat sich freilich bei den ganz jungen Künstlern eine ausgedehnte Neigung gezeigt, das streng persönliche Naturstudium zu vernachlässigen, das doch jederzeit die Quelle aller Kunst sein muß. Gerade wie man gelernt hatte, sich die Kunst hierdurch zu erschweren, hat man wieder ge-

lernt, sie sich leicht zu machen, indem man sich mit abstrakten Schablonen hilft. Stark gefördert wurde diese Neigung durch die Beschäftigung der dänischen Künstler mit den dekorativen Künsten, die in Dänemark, wie übrigens aller Orten, die reine Kunst in ihren Dienst genommen und gezwungen haben, sich nach ihren Bedürfnissen umzuformen, die in bezug auf die Natur augenblicklich sehr gering sind. Indessen ist Dänemark nicht das Land, wo eine Bewegung sich von Anfang bis zu Ende entwickelt. Jeder Aktion folgt dort die Reaktion auf dem Fuße, und so hat denn auch ein Rückschlag gegen die Stilbestrebungen diese sozusagen von dem Augenblicke an begleitet, wo sie im Ernste durchzubrechen drohten. Etwas zu diesem Rückschlage trug vielleicht auch der Rückblick auf die alte dänische Kunst bei, zu dem der Kunstverein in Kopenhagen mit seinen umfassenden Ausstellungen und den Büchern zur Erläuterung der alten dänischen Meister Gelegenheit gab. Jetzt konnte ja ein jeder sehen, was verloren und was gewonnen war. Gewonnen schien bestenfalls die Festivitas des Stils, verloren in den meisten Fällen die Simplicitas des Gemütes. Mit großer Dankbarkeit wurden da ein paar junge Künstler, Schüler Zahrtmanns, aufgenommen, die nicht nur ausnahmsweise etwas von dieser köstlichen Eigenschaft bewahrt hatten, sondern sie auch in ihrer Kunst auf eine eigene demonstrative Art geltend machten. Ein Mitglied dieser Gruppe ist der Blumenmaler Harald Holm, der keine Weichlichkeit in der Auffassung der Blumen kennt, sondern sie frisch und freimütig nimmt, wo er sie in möglichst großer Fülle oder Farbenpracht findet. Ein anderes Mitglied ist Johannes Larsen (Abb. 100), der dem Leben in der Natur nicht sentimental, sondern wie ein ungerührter Jägersmann gegenübersteht und die wilden Vögel mit einer derben Charakteristik und einem keineswegs süßlichen Kolorit malt. Ein drittes Mitglied ist Paul Christiansen, der kühn der ländlichen Schwerfälligkeit seiner Hand trotzt und sogar zuweilen mit schwerfälligem Fluge nach hochliegenden Stoffen strebt. Die übrigen, Karl Schou, Peter Hansen, namentlich aber die zentrale Persönlichkeit der Gruppe, Syberg (Abb. 99), halten sich dicht genug an der Erde, und es ist gerade ihre starke Seite, mit allen Sinnen wahrzunehmen, was der Erde und der Wirklichkeit angehört. Das schildert namentlich Syberg mit einer bäurisch-robusten Gleichgültigkeit dagegen, ob der Sinneseindruck schön ist oder nicht. Er atmet den Gestank eines Schweinestalles, den Dunst einer Kinderstube, den Dampf eines frisch aufgepflügten Ackerbodens oder den Duft eines im jungen Grün stehenden blühenden Obstbaumes mit gleichem physischen Wohlbehagen ein und fordert mit seinen Bildern den Beschauer auf, dasselbe zu tun. Er legt Wert auf Kraft, nicht auf Feinheit in der Farbe und scheut sich nicht, den Dingen ihre rechte Couleur zu geben. Er ist und bleibt auch lieber linkisch im Vortrag, als daß er sich von einer flotten Hand zur Oberflächlichkeit verleiten ließe. Und er erreicht oft, was er mit seinen starken und primitiven Mitteln anstrebt: eine Schilderung, die voller Kern und Charakter ist, ohne die Flauheit, die häufig mit der Verfeinerung Hand in Hand geht.

So wird von dieser Seite eine gewisse primitive Kraft für die dänische Malerei bewahrt. Von anderer Seite hat man die Hoffnung noch nicht aufgegeben, sie zu veredeln, ihr Haltung und Stattlichkeit des Stiles zu verleihen. Von dritter Seite wird fortdauernd das rein Malerische als eigentliches Ziel der Malkunst betont. Infolge

der nahen gegenseitigen Berührung der Künstler des kleinen Landes, infolge ihres zunehmenden gegenseitigen Verständnisses, das wiederum eine Folge ihrer zunehmenden Bildung und ihres weiteren Horizontes ist, endlich infolge des allgemeinen geistigen Waffenstillstandes im Lande nach dem langjährigen geistigen Bürgerkriege stehen gegenwärtig die Richtungen in der dänischen Malkunst ohne scharfe und sonderliche Polemik einander gegenüber. In ihrer Gesamtheit fehlt es auch der dänischen Malerei jetzt so wenig wie früher an der Einheit, die einer Kunst ihr nationales Gepräge gibt. Man ist allerdings nicht mehr so kindlich unberührt von Europa, wie man es in der langen Zeit zwischen Eckersberg und Kröyer war, volle siebzig Jahre, in denen sich in der



Abb. 99. Syberg: Der Fremde.

Fremde die größten und merkwürdigsten Phänomene am Himmel der Kunst zeigen konnten, ohne daß in Dänemark ein Auge davon Notiz nahm. Was die dänischen Maler heutzutage von fremder Kunst aus der Vergangenheit und Gegenwart wissen, verrät sich oft genug in ihren Werken. Doch noch behauptet die heimische Malweise ihre Nationalität trotz aller Einflüsse von außen. Sie hat immer ihre Begrenzung, die in erster Reihe eine Folge des leidenschafts- und phantasielosen dänischen Naturells ist. Sie behauptet vielleicht im ganzen ihre Nationalität hauptsächlich infolge des sehr Negativen in diesem nüchternen, kritischen dänischen Naturell mit seinem feinspürenden Instinkt, in allen Verhältnissen das Lächerliche zu vermeiden. Davon, vom Lächerlichen, war in der dänischen Malerei immer äußerst wenig zu

finden. Leider blieb damit auch in der Regel das Erhabene aus. War die Furcht vor dem Lächerlichen schuld daran, daß man das Erhabene so selten erreichte? Schwerlich allein. Nur die Genies erreichen es, und an solchen ist die dänische Malerei stets ebenso arm gewesen, wie sie an ausgezeichneten Talenten reich war. Diese mäßigere Form der künstlerischen Begabung sowie das gemäßigte dänische Naturell haben gemeinsam die bestimmenden Grenzen für die dänische Malerei gebildet. Die Enge der Grenzen ist ihre Schwäche gewesen; aber daß sie allezeit ihre Begrenzung gekannt und erkannt hat, war ihre Stärke. Daher ihre innere Wahrheit, dadurch ihr Dänentum, darin ihr Anrecht auf die Dankbarkeit aller Dänen und — so hoffen wir wenigstens — auch auf die Aufmerksamkeit des Auslandes.



Abb. 100. Johannes Larsen: Auf der Entenjagd.



Abb. 101. Thorvaldsen: Tag und Nacht.

9. Die Bildhauerkunst.

Während einzelne schwedische und auch ein paar norwegische Maler im 19. Jahrhundert auswanderten und durch ihr Talent in diesem oder jenem Kunstzentrum des Auslandes einigen — allerdings nur spärlichen — Einfluß auf die Kunstentwickelung des betreffenden Landes hatten, verzichteten die dänischen Maler von vornherein auf die Möglichkeit, einen solchen Einfluß auszuüben, indem sie sich so eng und nahe, wie es oben geschildert ist, an ihr eigenes Vaterland anschlossen. Aber dafür spendete dann der große dänische Bildhauer Thorvaldsen einen größeren Beitrag zur Weltgeschichte der Kunst als alle Nordländer zusammen.

Wie dieser vernachlässigte Proletariersohn, dem noch, als er 27 Jahre alt war, ein Zeitgenosse das Zeugnis gab, er sei ein „fauler Hund", in klassischen Boden umgepflanzt, den in der Hauptstadt der Kunst von allen Seiten und Zeiten auf ihn einströmenden geistigen Einwirkungen ausgesetzt, zu einem Genie, so selbstverständlich wie eine Traube heranreifte, das wird immer eine Art Wunder bleiben. Ganz so unerklärlich wie es scheint, ging es indes kaum zu. Er war im Jahre 1797 bei seiner Ankunft in Rom sicherlich weit mehr künstlerisch kultiviert als man gewöhnlich annimmt; denn die Umwelt, oder, wenn man will, die Akademie, von der er ausgegangen war, entbehrte keineswegs der künstlerischen Kultur. Vor ihm hatten in diesem Kopenhagener Milieu erst Trippel, dann Carstens ihre Geschmacksbildung erhalten. Hier lehrten Abildgaard und Wiedewelt. Der erstere gehörte zu den gründlichsten, gelehrtesten und ernsthaftesten Malern Europas. Der andere war freilich nur ein unbedeutender Bildhauer, aber aufrichtig beseelt von dem Wunsch, seine Kunst von der alten französischen Manier der Zeit zugunsten des damals modernen, rein antiken Geschmackes zu befreien. Damit hatte er allerdings kein

Glück; er steckte zu tief in seiner ursprünglichen Erziehung, um sich ganz von ihr emanzipieren zu können. Aber von seinem Freunde Winckelmann in Rom aufgefordert, griechische Schönheit unter dem cimbrischen Himmel großzuziehen, trug er unzweifelhaft wesentlich dazu bei, Kopenhagen zu einer der Stätten in den germanischen Landen zu machen, wo das Interesse für die Antike und die aus der Antike abgeleitete Aesthetik am lebhaftesten war, — so lebhaft, daß man sogar in Dänemark den, freilich fruchtlosen, Versuch machte, Winckelmann in das Land zu berufen. Von größerer Bedeutung als man gewöhnlich annimmt, war gewiß für Trippel und für Carstens wie für Thorvaldsen die künstlerische Atmosphäre, die sie in Dänemarks Hauptstadt einatmeten. Und größer noch für diesen als für jene. Denn während bei Carstens — von Trippel ganz zu schweigen — sich allerhand starke Einflüsse aus Deutschland einmengten, bevor er Rom erreichte, wurde Thorvaldsen ein mehr ungemischtes Ergebnis von Kopenhagen und Rom. Er reiste durch die Straße von Gibraltar nach dem Italien der Antike, das heißt, er umging auf seiner Reise das Rokoko in Deutschland, die Renaissance in Norditalien und alle anderen störenden Eindrücke, die er auf einer Reise zu Lande hätte empfangen können. Er kam zeitig genug nach Rom, um Carstens noch am Leben zu finden, er lernte in Zoëga einen Schüler Winckelmanns kennen, und von dem Verständnis für die Antike, das der eine, und von der Kenntnis der Antike, die der andere besaß, zog er die Quintessenz, ohne selbst einen Strich zu zeichnen oder ein Buch zu lesen. Aber er hatte dabei den bedeutenden Vorteil, daß die Situation, kunsthistorisch betrachtet, gleichsam auf sein Kommen eingerichtet und vorbereitet schien. Die Situation war nämlich folgende: der Kampf gegen den alten Stil, das Rokoko, hatte insofern mit einem Sieg des neuen, antikisierenden Klassizismus geendet, als dieser in allen Landen und auf allen Gebieten von Kunst und Handwerk jenes abgelöst hatte. Aber das lag ja klar zutage: der Traum der Zeit von der Wiedergeburt der griechischen Kunst, er war weder von Mengs noch von Battoni, weder von Angelica Kauffmann noch von David, weder von Carstens noch von Flaxman vollbracht. Es war ja auch für die meisten ein Traum ohne Farben, ein Traum von einer Marmorwelt, und töricht war es, seine Erfüllung von Malern wie den erstgenannten, oder von Umrißzeichnern wie den letzterwähnten, zu erwarten. Ein Bildhauer mußte die Zeit von ihrer Sehnsucht erlösen. Und mit einem Bildhauer, dem großen Canova, begnügte sich denn auch die Zeit, bis der größere kam, Thorvaldsen, mit seinen Gestalten aus einem reineren Bildstoff. Eines der unreinen Elemente in Canovas Klassizismus war die weichliche, süßliche Form, die Berninische „Morbidezza“; ein anderes unklassisches Element in seiner Kunst war seine schwüle südländische Sinnlichkeit; ein drittes sein Hang zum Schmachten und zum Sentimentalen; ein viertes die italienische Virtuosität seiner Hand. Von alledem wußte Thorvaldsen sich frei zu halten. Als der letzte, der auf die Traumfahrt zum fernen Hellas auszog, hatte er alle Vorteile auf seiner Seite. Die Strandungen der Vorgänger bezeichneten für ihn die Klippen, die es zu umsegeln galt. Es war seine verschwiegene Arbeit in Rom, daß er die Situation überschaute, daß er sie sich aneignete; er war in Wirklichkeit Herr über sie, als er zum zweitenmale (1802), nachdem er in einem Augenblick

des Mißmutes ein erstes Modell zerschlagen hatte, mit seinem „Jason“ (Abb. 102) anfing.

Gegen 200 Statuen oder Entwürfe zu Statuen, 130 Büsten und 330 Reliefs (unter ihnen drei mächtige Friese), im ganzen etwa sechshundertfünfzig Werke — was wiederum mehrere tausend Gestalten von seiner Hand bedeutet — bevölkern die Säle und die Kabinette seines Museums. Der erste Eindruck, den man in diesem empfängt, ist denn auch der seiner kolossalen Schöpferkraft. Verblüffend ist sodann die ungeheure Ausdehnung seines Stoffgebietes. „Götterleben“, „Amors Treiben“, „Heldenleben“, „Biblische Stoffe und christliche Allegorien“, „Statuen und Büsten“, „Genre“, in so viele Kategorien zerfallen seine hinterlassenen Werke. Aber bald wird man gewahr, daß diese ganze kolossale Produktion, die so viele Gebiete umfaßt, sozusagen nur *eine* Stimmung und nur *einen* Stil hat. Aber es ist weniger Einförmigkeit, die dieser Einheit zugrunde liegt, als vielmehr die größte Anpassungsfähigkeit, die jemals ein Künstler an den Tag gelegt hat. Seine Zeitgenossen, die Thorvaldsen mit Bestellungen überhäuften, trauten nicht ohne Grund seinem Können alles zu. Er konnte auch gewissermaßen alles. Gewissermaßen! Denn seine Geschmeidigkeit bestand, wohlgemerkt, nicht darin, daß er sein Wesen nach jeder Aufgabe ummodeln konnte, sondern darin, daß er jede Aufgabe in die Grenzen seines Wesens ziehen und ihrer Lösung etwas von der Schönheit seines Wesens geben konnte. Immerdar ruhte sein Sinn — und dies war seine Schönheit — in der Grundstimmung eines tiefen, unveränderlichen, fast seligen Friedens, und Julius Lange hat richtig den grundlegenden Einfluß aufgezeigt, den diese Grundstimmung in Thorvaldsens Innern auf seine Wahl und Behandlung der Stoffe ausübte. Herakles hat er nach oder in den Pausen zwischen seinen Heldentaten dargestellt, Mars als den friedenbringenden Kriegsgott, Hektor als Gatten und Vater, Achilles als den Geliebten der Briseis oder als Freund des Patroklos — nicht einen einzigen der bluttriefenden Helden der Ilias hat er als Kämpfer dargestellt. Den Friedensstörer Napoleon hat er mit dem Alexanderfries als den Friedenbringer verherrlicht. In demselben Geiste des Friedens hat er die Helden der durch den Wiener Kongreß abgeschlossenen Kriegszeit dargestellt, und sogar Christus (Abb. 103) hat er nicht in einem Augenblick seiner Kampf- und Leidenszeit, sondern als den Friedensfürsten geschildert, der seine Arme aus-



Abb. 102. Thorvaldsen: Jason.



Abb. 103. Thorvaldsen: Christus.

breitet, damit die ganze Menschheit in ihnen eine Zuflucht finde. Parallel mit Darstellungen in diesem Geiste aus der Mythologie, der heiligen Schrift, der Geschichte oder seiner Zeit geht durch Thorvaldsens Schaffen die große Reihe seiner Darstellungen der guten Mächte des Friedens und der Harmonie, vor allem Amors, der Musen, der Grazien und Genien (Abb. 101), die aus seiner Phantasie hervorwucherten, so oft größere Aufgaben ihr einen freien Augenblick ließen.

Die Monotonie in der Stimmung seiner Gestalten hat etwas Monumentales, aber griechisch ist sie nicht. Dieses „Geschlecht von seligen Beschauern, Träumern, Denkern", wie Julius Lange die Menschen in Thorvaldsens Welt genannt hat, ist ein anderes als das weit stolzere und stärkere Geschlecht, das die antike Kunst uns in Marmor hinterlassen hat. Nicht einmal in der antiken Malerei, die einen besonderen Einfluß auf Thorvaldsen gewann als die erste Form, in der er das Altertum kennen lernte, da er auf dem Seewege nach Italien kam und in Neapel landete — nicht einmal in ihr verflüchtigt sich das Leben in dem Grade wie bei Thorvaldsen in ein glückliches dolce far niente. Aber noch ungriechischer als die Verflüchtigung des Lebens ist die Verflüchtigung des Körperlichen bei ihm. Bei Phidias oder Praxiteles (mit welch letzterem die Zeitgenossen den dänischen Bildhauer am liebsten verglichen), besteht die Schönheit der menschlichen Gestalt u. a. in einer schönen Körperlichkeit, einer Körperwärme, die Thorvaldsens Kunst abgeht und ihr notgedrungen schon aus dem Grunde fehlen mußte, weil die Bedingungen nie zurückgekehrt sind, unter denen die Griechen so glücklich waren, das Studium des Nackten zu pflegen. Diese Bemerkung deckt sich jedoch keineswegs mit dem allzu oft wiederholten Urteil, daß Thorvaldsens Kunst leblos und kalt sei. Das ist sie relativ, nämlich im Vergleich mit der griechischen; aber sie ist es nicht absolut, und sie ist es durchaus nicht, wenn man sich damit begnügt, sie mit der verwandten Kunst der Zeit zu vergleichen. In höherem Grade als die meisten seiner Zeitgenossen war er sich der Notwendigkeit des Naturstudiums bewußt. Während Carstens über die Arbeit nach dem Modell spottete, sah Thorvaldsen

im Modellstudium noch für den Meister eine Notwendigkeit. Freilich war auch bei ihm keine Rede von einem strengen und eingehenden Naturstudium, und er ließ sich weit mehr von dem Modell inspirieren, als daß er es direkt zu kopieren suchte. Aber wie unzulänglich sein Modellstudium auch im einzelnen war, es war doch ausreichend, um die Linien in seiner Kunst frischer, lebhafter und freier von den Formeln zu halten, als es bei denjenigen seiner Zeitgenossen der Fall war, deren Streben wie das seine auf einen schönen Figurenstil gerichtet war. Ein paar oft erzählte Anekdoten zeigen einige der sonst unsichtbaren (aber keineswegs unmerkbaren) feinen Fäden, die das schöne Liniengespinst seiner Phantasie mit dem Leben verbanden. Die eine erzählt, wie sein „Merkur" (Abb. 104) dadurch entstanden sei, daß er eines Tages einen jungen Römer in einer Haustür sitzen sah, in einer Stellung, die ihm wegen ihrer ungesuchten Einfachheit gefiel. Die andere verwandte Anekdote berichtet, wie er, während er an seinem Ganymed arbeitete, sein Modell in einem Augenblick der Ruhe in einer schönen Stellung überraschte, die er ohne Abänderung zum Hirtenknaben benutzte. Der Umstand, daß man nur diese beiden Geschichten als Zeugnisse für den Einfluß lebendiger Motive auf seine Erfindungsgabe sammeln und aufbewahren konnte, deutet darauf hin, daß seine Erfindungsgabe nur in geringem Maße absolut abhängig war von Motiven, die er in der Wirklichkeit fand — eine Annahme, für die auch die ganze Art seiner Kunst spricht. Aber andererseits zeugen die beiden Geschichten auch dafür, daß er es keineswegs verschmähte, zu nehmen, was das schöne italienische Volk ihm an fertigen und verwendbaren Motiven bot. Selbstverständlich hatte er bei seinem empfänglichen Schönheitssinn ein offenes Auge für den Reichtum, der ihn in dieser Beziehung umgab; und das unterliegt wohl kaum einem Zweifel: wenn man die Bestandteile des Schönheitsbegriffes analysieren könnte, der sich in ihm bald nach seiner Ankunft in Italien bildete, würde man diesen vielfach untermischt finden mit halb unbewußten, flüchtigen und doch befestigten Eindrücken derselben Art, die für seinen „Merkur" und den „Hirtenknaben" bestimmend gewesen waren.


Abb. 104. Thorvaldsen: Merkur als Argustöter.

Aber das Allereigenartigste bei Thorvaldsen, das eigentlich Geniale und Unerklärliche an seinem Künstlerwesen, ist wohl schließlich die Tatsache, daß sein Schönheitsbegriff sich nicht analysieren läßt. Obwohl dieser in so vieler Beziehung ein Kulturprodukt war, kommt er in seiner Un-

auflösbarkeit fast einem Naturprodukt gleich. Alles, was sein Genius von außen empfing — Eindrücke von der Natur wie von der Antike — das schuf er in seinem eigenen Bilde um. Alles ging in einer höheren Einheit, in einer einzigen großen Synthese auf: in seinem Stil.

Von Anfang bis zu Ende war dieser Stil — unwesentliche Nuancen ausgenommen — stets unverändert und in allen Statuen und Reliefs sich gleich. Er selbst beabsichtigte mit seiner Kunst wohl kaum etwas anderes, als ihr möglichst viel von dem äußeren und inneren Gleichgewicht in der Haltung und dem damit harmonierenden Wohlklang der Linien zu geben, der in der Auffassung seiner Zeitgenossen den wesentlichen Vorzug der Antike ausmachte. Wenn ihn sein Werk in dieser Hinsicht befriedigte, so war er eigentlich damit fertig und überließ die endgültige Ausführung seinen Schülern. Freilich legte er in der Regel selbst die letzte Hand an das Werk, aber durchweg fehlt seinen Arbeiten doch der Geisteshauch, mit dem eine geistvolle Künstlerhand die Oberfläche ihres Kunstwerkes beseelen kann. Hierin liegt schon eine Ursache des Mangels an unmittelbar augenfälliger Subjektivität, der sich in seinen Gestalten geltend macht. Aber ferner äußert das Subjektive in diesen sich, wie schon Lange nachgewiesen hat, nur schwach, infolge ihrer Neigung, sich in sich selbst zurückzuziehen, statt kühn vor den Beschauer zu treten wie Boten aus der inneren Welt ihres Künstlers. In dieser ihrer Bescheidenheit, ihrer „Schüchternheit", sagt Lange, „liegt etwas, das in merkwürdiger Weise sich mit dem antik-griechischen Gefühl für die heilige Begrenzung menschlichen Wesens berührt, für jene Schamhaftigkeit, die ein Wächter des Sittlichen ist", — aber es liegt auch etwas darin, das sich nicht ganz damit deckt, „da die Haltung der griechischen Figuren frischer, mächtiger, energischer ist."

Nur die Aehnlichkeit, nicht den Unterschied zwischen seinem Stil und dem der Antike bemerkten Thorvaldsens Zeitgenossen. Daß das Traumland, in das sie ihn von seiner Phantasie entführt sahen, und das ja wirklich von „weißem Marmor in einer ätherreinen Luft" erstrahlte — daß dieses Traumland Griechenland war, daran zweifelte niemand. Aber sie ahnten nicht, daß es nur eine ferne Fata Morgana davon war, noch weniger ahnten sie, daß diese Fata Morgana mit ihrer eigenartig kühlen und klaren, reinen und ruhigen Abspiegelung der antiken Welt im wesentlichen dadurch bestimmt wurde, daß sie eine Erscheinung am Himmel einer nordischen Künstlerseele war. Ohne jeden Vorbehalt erkannten sie in Thorvaldsen die endliche Wiedergeburt des Griechentums. Daß sie sich irren mußten, weiß man zur Genüge. Es war unmöglich, daß ein echter Hellene erstehen konnte aus einem Mann, der Ende des 18. Jahrhunderts in der Grünstraße in Kopenhagen geboren war und einen Isländer zum Vater und ein jütisches Mädchen zur Mutter hatte. Es hätte den Umsturz der Weltordnung bedeutet, wenn das sich ereignet hätte, und einen solchen Umsturz haben nicht einmal die größten Genies verursacht. Aber der Irrtum läßt sich leicht erklären. Wenn Thorvaldsen, obwohl ohne alle höhere Bildung und somit ein Hohn auf alle Ansprüche, die die damaligen Ästhetiker an den gebildeten Künstler stellten, nichtsdestoweniger seiner Zeit als Vollbringer ihrer Ästhetik erschien, wenn in ihm

alle ihre Träume und Erwartungen in Erfüllung gingen, so lag dies vor allem daran, daß das, wovon die Zeit träumte und was sie mit so glühender Leidenschaft ersehnte, im tiefsten Innern nicht die Wiedergeburt der antiken Kunst oder der antiken ethischen Auffassung von der menschlichen Gestalt war, sondern die Wiedergeburt des antiken Menschengeistes selbst. Etwas von dem Primitivsten und Glücklichsten in diesem Geiste, etwas von seiner Klarheit und Harmonie, etwas von seiner Reinheit und Ruhe, etwas von alledem, das draußen in Europa bald vom Leben vergiftet, bald von der Gelehrsamkeit verdorben war, das brachte um das Jahr 1800 dieser Jüngling, der weder gelernt noch gelebt hatte, auf die Weltbühne der Kunst. Es war kein Zufall, das er aus einem kleinen, unbeachteten Lande kam. Nur aus einem abgelegenen Winkel der Welt, wo das Leben jahrhundertelang still gestanden hatte, und wo ein primitiver Menschengeist erhalten geblieben war, konnte ein Künstler hervorgehen mit einer so urfrischen Naivetät wie die seine. Sie wurde in dem entscheidenden und rechten Augenblick Dänemarks bedeutungsvollster Beitrag zur Weltkultur.

* * *

Fragt man nun nach Thorvaldsens Bedeutung für die Kunst seines Vaterlandes, im besonderen für die dänische Bildhauerkunst, so kann kein Zweifel herrschen, daß sein großes Beispiel vielfach ein mächtiger Ansporn für seine jüngeren Zeitgenossen wurde. Aber ein so starkes Licht führt ja auch große Schatten mit sich, in denen Andere nur schwer gedeihen, und namentlich einer mußte dies spüren, nämlich Freund.

Obwohl von deutscher Geburt (er erblickte das Licht der Welt in der Nähe Bremens 1786), gehörte er später mit seinem ganzen Herzen Dänemark an, wohin er als Jüngling in den Kriegsjahren geflohen war, um der Aushebung zur napoleonischen Armee zu entgehen.

Für sein ursprüngliches Wesen legt der Umstand Zeugnis ab, daß er während seines Aufenthaltes in Florenz auf dem Wege nach Rom von lebhafter Begeisterung für Michelangelo ergriffen wurde, der bekanntlich im übrigen in dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts fast einstimmig verketzert wurde. Aber kaum war er nach Rom gekommen, als er unter den Einfluß der Antike geriet, und zwar durch den Verkehr mit Thorvaldsen, der sich des jungen Künstlers freundlich annahm, ihn aber auch unleugbar auszunutzen wußte. „Ich hütete die Herde des reichen Mannes, während meine eigene vor Hunger blökte," schrieb Freund in einem nach der Heimat gesandten Brief aus jenen ersten Jahren in Rom, wo seine Gefühle für den großen Meister geteilt waren zwischen überströmender Dankbarkeit und unterdrücktem Drang, sich zu empören. Trotz des Druckes brach jedoch seine Persönlichkeit nach kurzer Zeit bei einem ebenso zufälligen wie glücklichen Anlaß durch. In Dänemark hatte man in jenen Jahren einen hitzigen Streit über „die Verwendbarkeit der nordischen Mythologie für die schönen Künste" geführt, und das hatte einige Mitglieder der skandinavischen Literaturgesellschaft veranlaßt, die Künstler aufzufordern, sich in Aufgaben im altnordischen Geiste zu versuchen. Auch Freund hatte sich an dieser Konkurrenz beteiligt, und da ihm ein paar Preise

zuerkannt waren, fühlte er sich ermuntert, den beschrittenen Weg zu verfolgen, und entwarf für seine Freunde in der Heimat den Plan zu einem Fries, der „in einer Kette ohne Ende" alle Gestalten und Situationen der nordischen Göttersage enthalten sollte. Es gelang auch seinen Freunden daheim, ihm den Auftrag auf einen Fries dieses Inhaltes zu verschaffen und in einem Saale des eben neu errichteten Schlosses Christiansborg einen Platz dafür zu gewinnen. Aber da der Platz beschränkt war, sah Freund ein, daß er die Aufgabe auf den Inhalt des Ragnaroksmythus beschränken müsse. Und auch diese Aufgabe erwies sich als so umfangreich, daß er nur einzelne Partien eigenhändig ausführen konnte; den Rest vollendeten Andere nach seinen Skizzen. Leider ging das Ganze durch den Brand des Schlosses 1884 verloren und ist nur aus eine Reihe lithographierter Blätter bekannt. Aber auch aus diesen ersieht man, welch flammende Phantasie in dem jungen Künstler wohnte. Allerdings ist der Stil des Frieses sehr ungleichartig, in vielen Punkten allzu griechisch in Anbetracht des nordischen Themas, in anderen Punkten allzu barock im Verhältnis zu dem klassischen Gepräge der übrigen. Aber nicht ohne Grund hat man die Hünengestalten und die phantastischen Ungeheuer des Frieses mit dem Gigantenkampf aus Pergamon verglichen, und nicht unrichtig sucht man hier die Eindrücke, die Freund von Michelangelo empfangen hat. Es ist, als hätten in diesem Entwurf zu einer Großtat sich alle Schleusen der mannigfachen Stimmungen seines Innern geöffnet. Wildes Pathos wechselt hier mit kecker Laune und feiner Anmut. Packend ist Surtur, der bequem auf seinem Lager hingestreckt liegt und sich kaum rühren mag, während er sein Flammenschwert ausstreckt, seinen Scharen gebietend, die Welt in Brand zu stecken. Packend ist auch Thor, der seinen Hammer schwingt. Am ausdrucksvollsten von allen ist jedoch der tückische Loke, der, im Kleide der Fledermaus und auf lautlosen Katzenfüßen, listig flüsternde Worte auf den Lippen, an der Spitze der taumelnden Riesen einherschleicht — eine Figur, die Freund schon vor dem Relief in einer Statuette ausgeführt hatte, und die als die am meisten charakteristische aller seiner Einzelgestalten hier in einer Wiedergabe ihren Platz finden möge (Abb. 105).



Abb. 105. Freund: Loke.

Leider wurden weder die in diesem Werk an den Tag gelegten Kräfte, noch die in diesem Künstler wohnenden Kräfte anderer Art so in Anspruch genommen, wie sie es verdient hätten, als er sich nach seiner Reise in Dänemark niederließ. Es steckte z. B. in Freund, was seine formensichere und höchst

charaktervolle Büste des deutschen Bildhauers Wagner am besten zeigt, das Zeug zu einem großen Porträtisten, aber es wurden ihm nur wenige Porträts übertragen. Einen großen Teil seiner Zeit mußte er auch ständig Thorvaldsen opfern, der, nur auf seine eigenen Angelegenheiten bedacht, die Besorgung seiner Geschäfte in Dänemark seinem allzu dienstfertigen Freunde auflud und außerdem mehr als einmal diesem im Wege stand, wenn endlich Aussicht auf einen Auftrag vorhanden war. „Der größte Teil meiner Arbeit", schrieb Freund 1832 über einige Grabdenkmäler, die gelegentlich von ihm verlangt wurden, „besteht darin, Gräber für die Toten zurechtzuhauen, denn die Lebenden haben noch kein besonderes Verlangen nach plastischen Dingen". Man findet in diesen Grabdenkmälern den eigenartigen Charakter seiner Kunst wieder, man findet ihn auch in anderen Arbeiten aus seinen letzten Jahren, z. B. in der Reliefdarstellung der geheimnisvoll verschleierten Schicksalsgöttin, die in ihrem Buche forscht (Abb. 106), und in der herrlichen trauernden Frauengestalt auf der Todesmedaille Frederiks VI. In solchen Arbeiten zeigte sich immer etwas von dem dunklen und tiefen, schmerzlich-träumerischen Zuge, der wohl das Grundelement in Freunds Phantasieleben bildete. Aber wesentlich hatte seine Phantasie sich doch sicherlich im Ragnarok-Fries ausgelebt; jedenfalls wandte er sich nach seiner Heimkehr mehr als früher dem strengen Klassizismus zu und stand in seinen letzten Jahren im Bewußtsein der jüngeren Generation als dessen entschiedener Repräsentant da. Zu dieser Auffassung seiner Persönlichkeit trug sicherlich das Heim sehr viel bei, das er sich nach seiner Rückkehr nach Dänemark eingerichtet hatte, und von dem man sich viel erzählte. Er hatte sich nicht nur seine Zimmer, sondern auch Möbel und Hausgerät in einer Art von pompejanischem Stil ausführen lassen, — alles nach eigenen Zeichnungen, aber von jüngeren Künstlern hergestellt. Unter ärmlichen Verhältnissen war dieses Künstlerheim allerdings entstanden; das Mosaik des Fußbodens war z. B. nicht aus Marmor, sondern auf Holz gemalt, die Wandgemälde waren nicht in Fresko, sondern in Oelfarbe auf Papier ausgeführt; es waren durchweg ziemlich dürftige Kopien der faden Zahnschen Wiedergaben. Aber trotzdem das Ganze aus diesen Gründen streng genommen nach



Abb. 106. Freund: Die Göttin des Schicksals.

unserer heutigen Auffassung als eine Geschmacksverirrung verurteilt werden muß, übte es zu jener Zeit großen Einfluß sowohl auf die Kunst wie auf das Handwerk in Dänemark aus. Hier erhielt z. B. Hilker seine Weihe, indem er noch vor seiner Reise nach Italien sich die Prinzipien der antiken dekorativen Malerei aneignete, nach denen er später die Ausschmückung des Thorvaldsen-Museums und — gemeinschaftlich mit Constantin Hansen — die Dekoration des Vestibüls der Universität leitete. Hier lernten auch Köbke und Constantin Hansen — zum Schaden des ersteren, zum Nutzen des letzteren — schon vor ihrer Reise nach Rom eine andere, plastischere und stilvollere Auffassung als die von Eckersberg empfangene. Neben Eckersberg drückte Freund auf diese Weise eine kurze Reihe von Jahren hindurch (bis zu seinem allzu frühen Tode 1840) der Entwickelung der dänischen Kunst seinen Stempel auf. Aber abgesehen davon, daß ein paar Medailleure, Christensen und Conradsen, sich unter seiner Anleitung ausbildeten, übte er diesen Einfluß aus mehr durch seinen Geschmack als durch seine Kunst, in der das Beste, die dichterische Gemütstiefe und die männliche Energie des Ausdruckes, vielleicht mit seiner deutschen Herkunft zusammenhingen, wie denn diese Eigenschaften in Dänemark eigentlich nie volkstümliches Verständnis und genügende Würdigung fanden.

Abb. 107. Jerichau: Der Pantherjäger.

Auch ein anderer Bildhauer, Jerichau, ein Schüler Freunds, fand verhältnismäßig wenig Verständnis seines Wertes und gelangte nie zur freien Entfaltung seiner Begabung. Er war eine leidenschaftlich heftige Natur, voller Eigenheiten, schwer umgänglich, ein warmer Patriot, aber nicht von der damals patentierten Art, außerdem mit der in Polen geborenen Malerin Frau Jerichau-Baumann verheiratet, deren fremdartiges Wesen und fremdartige Kunst eine nicht immer schmeichelhafte Aufmerksamkeit erregten. Es fiel ihm aus allen diesen Gründen schwer, sich in seinem Vaterlande zurechtzufinden, wo er überdies bei Höyen, dem leitenden und einflußreichen Kunsthistoriker, und bei dessen ganzem Kreise weit weniger Würdigung fand, als ihm während seines Aufenthaltes in Rom von seiten der Fremden und besonders der Deutschen zuteil geworden war. Er war in jener Periode seines Lebens ein Künstler von europäischem Ruf gewesen, von vielen zum Erben von Thorvaldsens Weltruhm ausersehen. In

seinem späteren Leben in Dänemark, wo er sich zurückgesetzt fühlte (und es zuweilen auch wirklich war), wurde er menschenfeindlich und verbittert und hielt es schließlich nicht mehr der Mühe wert, zu arbeiten.



Abb. 108. H. V. Bissen: Achilles.

Es war für die Entwickelung der dänischen Bildhauerkunst zu bedauern, daß er auf sie keinerlei Einfluß gewann. Er war freilich kein sehr umfassendes Talent; er besaß keine große, kaum eine originale Phantasie, aber er war ein Meister der Form, wie man ihn weder vorher noch nachher in der dänischen Plastik gesehen hatte. Er sagte in der Tat die Wahrheit, wenn er von seinem „Pantherjäger" (Abb. 107) mit Selbstgefühl behauptete, daß er die durchgeführteste Bildhauerarbeit seiner Zeit sei; denn diese Großtat seines Lebens zeigte einen energievollen Naturalismus, der seinem Zeitalter weit voraus war. Allerdings stand auch er — als Schüler Freunds und als aufrichtiger Bewunderer Thorvaldsens — unter der tiefen Einwirkung der Antike; aber er verband mit seiner Begeisterung für das stets Allgemeingültige in der Antike einen sehr geschärften Sinn für die Natur. Dadurch kam allerdings viel Nüchternheit in einen großen Teil seiner Arbeiten; aber auch viel formale Schönheit von hoher Qualität. Hervorragend waren besonders seine Darstellungen von Tieren und Frauen, welch letztere er oft in einem kühlen, keuschen Geiste darstellte. Wieviel Selbstbeherrschung eine solche Auffassung des Weiblichen ihn, der ein ausgeprägt erotisches Temperament war, gekostet haben muß, das zeigt im Gegensatz hierzu eine von seiner Hand stammende herrliche Skizze einer Leda mit dem Schwan, in der er sich vollständig hingegeben und ein Werk geschaffen hat, das mit seiner Leidenschaft lebenswärmer ist als irgend ein anderes seiner durchweg etwas temperamentlosen Werke.

Sah das Glück Freund und Jerichau mit scheelen Blicken an, so lächelte es einem jüngeren Freunde und Fachgenossen Freunds, H. V. Bissen, der namentlich nach Thorvaldsens Tode der privilegierte Bildhauer Dänemarks wurde und eine Produktion hinterließ, deren Umfang kaum hinter der seines Meisters zurücksteht. Es war ihm gegeben, woran es Freund und noch mehr Jerichau gebrach, außerordentlich leicht zu arbeiten. Er lieferte 1835—41 für den Rittersaal auf

Christiansborg einen hundertdreißig Ellen langen Fries mit über 200 Figuren, den Zug des Bacchus und der Ceres darstellend, und gleichzeitig skizzierte er achtzehn weibliche Statuen, Sagengestalten und dänische Königinnen, für die Treppe der Königin in demselben Schloß. Er hatte während eines Aufenthaltes in Rom mit Arbeiten wie „Das Blumenmädchen", „Paris mit dem Apfel" und „Ceres" Aufmerksamkeit erregt und sich Thorvaldsens Vertrauen in dem Grade erworben, daß der Meister ihm die Ausführung des Gutenberg-Monumentes für Mainz übertrug und ihn später zu seinem künstlerischen Nachlaßpfleger bestimmte, in welcher Eigenschaft er mehrere große Aufgaben von ihm erbte, ebenso wie er die Ausführung von Thorvaldsens Werken in Marmor leitete. Daß diese Zusammenarbeit mit seinem großen Lehrer und dieses Zusammenleben mit seinem Geiste Bissens Kunst das Gepräge geben mußte, ist beinahe selbstverständlich; eine ganze Seite seines Schaffens, eine Reihe jugendlicher, idyllischer Gestalten, mit oder ohne mythologische Namen, zeigt deutlich genug die Richtung des Einflusses, unter dem sie entstanden sind. Aber selbst derartige Gestalten haben doch etwas, das auf Bissens eigene Rechnung zu setzen ist, und andere Figuren von seiner Hand zeigen, daß er in Wirklichkeit ein von Thorvaldsen sehr verschiedenes Naturell hatte. Er holte sich aus der griechischen Mythologie und Poesie Gestalten hervor wie den zürnenden Achilleus, der, am Strande sitzend, schwört, die Entführung der Briseïs zu rächen (Abb. 108), oder den vor den Furien fliehenden Orestes, oder Philoktetes in seinen Qualen auf Lemnos, und er legte in solchen Gestalten ein Pathos an den Tag, das der dänischen Bildhauerkunst einen großen Dramatiker versprach. Aber die Verhältnisse in der Heimat, namentlich die politischen, führten ihn bald in eine andere Richtung, als er sie mit jenen Werken eingeschlagen hatte. Schleswiger von Geburt, fühlte er sich an dem Streitfall zwischen Deutschland und Dänemark näher beteiligt als die meisten anderen, und unter dem Einfluß der nationalen Erhebung und Höyens Verkündigung der Lehre von der nationalen Kunst wandte nun Bissen seinen Sinn von den fernliegenden Vorstellungen ab, die seine Phan-



Abb. 109. H. V. Bissen: Landsoldat in Fredericia.

tasie erfüllt hatten, weil er sich völlig der volkstümlichen Bewegung in der Kunst anschließen wollte. Sein entscheidender Beitrag in dieser Beziehung ist sein Denkmal des Sieges bei Fredericia, um das eine Konkurrenz stattfand. Sein Nebenbuhler war Jerichau. Dieser hatte als Symbol der Stärke des dänischen Volkes den Gott Thor gewählt; Bissen hingegen hatte den Sieger selbst, den dänischen gemeinen Soldaten, dargestellt. Dieser dänische „Landsoldat" Bissens (Abb. 109), der seinen Fuß auf einen eroberten Mörser gesetzt hat und einen Buchenzweig in der Rechten schwingt, während er mit der vollen Kraft seiner Lungen ein Hurra ruft, bedeutet in der dänischen Skulptur denselben Wendepunkt, wie Dalgaards und Vermehrens Bilder in der dänischen Malerei. Hier war der einfache Mann aus dem Volke als plastisches Motiv aufgenommen und der Allgemeinheit zur Begutachtung übergeben; hier war der lebendigen Wirklichkeit alles, der abstrakten Idealität nichts eingeräumt.

Konsequent verfolgte nun Bissen den Bruch mit der Tradition weiter, den er hiermit begonnen hatte. Er war früher ein so gläubiger Anhänger von ihr gewesen, daß er z. B. Örsted in antikem Gewande dargestellt hatte. Nun wandte er in allen Denkmälern, die er fernerhin ausführte, das moderne Kostüm an, und ganz von selbst brachte dies eine neue Einfachheit im inneren Charakter seiner Kunst mit sich. Alle populären Denkmäler zu nennen, die seit dem Jahre 1830 bis zu seinem Tode im Jahre 1868 von seiner Werkstatt ausgingen, würde zu weit führen. Zu den bekanntesten in Kopenhagen gehört sein Standbild Frederiks VI., die Reiterstatue Frederiks VII., die Statuen H. C. Örsteds und Oehlenschlägers; zu den besten — außer der erwähnten Statue Frederiks VI. — die Statuen der Schauspielerin Frau Heiberg und der Gattin des Künstlers. Namentlich die letztgenannte zeigt eine Intimität der Darstellung, die sich nicht immer in den vielen offiziellen Arbeiten findet, deren Ausführung Bissen zufiel und die man vernünftigerweise auch nicht von ihnen erwarten konnte. Zu dem intimen Zuge in der Statue seiner Gattin finden sich nichtsdestoweniger Seitenstücke genug in seiner Kunst, namentlich in der fast unübersehbaren Reihe seiner Büsten. Wohl entstanden viele von ihnen auf die — bald öffentliche, bald private — Initiative Anderer; aber manche gingen aus eigenem Antriebe hervor. Er legte Wert darauf, die Züge der vielen hervorragenden Männer, mit denen er während seines langen Lebens in Berührung kam, der Welt zu erhalten, und besonders in solchen Büsten, die er con amore ausführte, zeigte er einen weit energischeren Scharfblick für den Kernpunkt des Charakters, als ihn sein Meister besessen hatte, ohne jedoch im übrigen in sonderlich höherem Grade als der Meister auf die formale Durchführung Gewicht zu legen. In dieser Hinsicht zeigen sich sehr augenfällige Fehler in seinen letzten Arbeiten, die zwar eine größere historische Bedeutung haben als seine früheren, sich aber rein künstlerisch sicherlich nicht mit jenen messen können. Der demokratisch einfache Geist der neueren Zeit lenkte Bissens monumentale Tätigkeit nicht nur von dem Dramatischen ab, in dem er in jüngeren Jahren so vielversprechend gewirkt hatte, sondern verursachte auch eine merkbare Verschlechterung seiner Formengebung, indem sie ihn zur Massenarbeit und Eilfertigkeit trieb und ihm keine Zeit und Muße zur vollständigen Durchführung seiner Arbeiten

ließ. Am größten erscheint er denn auch heutzutage Vielen in seinen vorzüglichen Skizzen, von denen die Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen eine schöne Sammlung angelegt hat.

In seinem Atelier, in dem eine emsigere Wirksamkeit herrschte, als man sie später bei irgend einem Bildhauer in Dänemark gesehen hat, erhielt der größte Teil der folgenden Generation seine Ausbildung. Hier trafen sich Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre Künstler wie Peters und Hertzog, Stein und Saabye, die alle ein hohes Alter erreichten (Saabye lebt noch) und ganz bis gegen Ende des Jahrhunderts die Traditionen aus Thorvaldsens und Bissens Zeit hochhielten. Der geistvollste von ihnen war sicherlich Hertzog, dessen selbständige Bildhauertätigkeit allerdings frühzeitig von einer großen Restaurierungsarbeit unterbrochen wurde (Sarkophag der Königin Margarete in der Domkirche zu Roskilde), über dessen Begabung für die plastische Komposition jedoch eine Menge vortrefflicher kleiner Zeichnungen ein Urteil zulassen. Durch ein lebhaftes und humorvolles Gemüt war Peters ausgezeichnet, dessen beste Arbeiten Statuetten sind wie „Der tanzende Faun", „Diogenes mit der Laterne", „Ahasverus", „Peter Willemoes", während er sich mit seinen größeren Arbeiten keine besonderen Verdienste erwarb. Er hegte übrigens ein warmes Interesse für das Kunsthandwerk seiner Heimat und förderte es oft mit Entwürfen, die allerdings nicht viel Originalität, aber eine feine künstlerische Bildung verraten. Mehr durch Aufträge begünstigt als die bisher Erwähnten — namentlich durch Aufträge auf Büsten — war Stein, der ein robusteres Talent, aber auch ein weniger angekränkeltes künstlerisches Gewissen besaß, und dessen große Anzahl geschickter Arbeiten Manches enthält, das nicht gerade besondere Achtung einflößt. Sympathischer ist der alte Saabye, der in seinem Gefühl viel echte Kindlichkeit besitzt, und der außerdem in der Behandlung von Erz nnd Marmor Tüchtiges leistet. Zu dieser Gruppe von H. V. Bissens Schülern gehörten auch Evens und Vilh. Bissen, der Sohn des Meisters, der wohl etwas jünger war als die Anderen und sich von ihnen durch eine gewisse Anlehnung an neuere französische Bildhauer wie Dubois unterscheidet, der aber gleichwohl in allem Wesentlichen seine Kunst vom Vater geerbt und auch mehr Gelegenheit zur Betätigung gefunden hat, als irgend ein Anderer seit dessen Tagen. Er besitzt nicht H. V.



Abb. 110.
Vilh. Bissen: Eine Vasenmalerin.

Bissens üppige Schaffenskraft; aber er verfügt dafür über eine vollkommenere und feinere Formenbehandlung, die indessen häufig unter einer gewissen Unfrischheit und Mattigkeit leidet. Das Höchste hat er gewiß in einer Reihe von Tierdarstellungen und in einigen Genrestücken, wie „Ein Reiter" und „Eine Vasenmalerin" geleistet (Abb. 110). Namentlich die letztgenannte Gestalt scheint die bleibende in seinem Lebenswerk zu werden. Sie bildet auch einen ungewöhnlich reinen und schönen Typus der feinen und gebildeten, aber etwas verzagten und nicht selten ein wenig langweiligen Bildhauerei, wie sie nach den Zeiten des alten Bissen in Dänemark herrschend wurde.



Abb. 111. Brandstrup: Porträtbüste.

Die einzelnen Abweichungen von dieser Richtung waren nicht zahlreich, noch weniger hartnäckig. Hasselriis, der in seinen Statuen von Ewald und Kierkegaard ausgezeichnete Anlagen für das historische Porträt bewies, hat sich trotz seines langjährigen Aufenthaltes im Auslande nicht wesentlich von der Schule emanzipiert, von der er ausging. Schultz zeigte in seiner Gruppe „Adam und Eva" Neigung, aus den Reihen hervorzutreten, um mehr der allgemeinen europäischen Entwickelung zu folgen, ermattete jedoch bald und stellte sich gleich seinen Zeitgenossen, Aarsleff, Jörgen Larsen und Axel Hansen im großen und ganzen auf die alte dänische Grundlage. Bedeutendes Aufsehen erregten in Künstlerkreisen um die Mitte der achtziger Jahre Kröyers erste Porträtbüsten, in denen die Behandlung, wie man es von dem großen Maler erwarten durfte, in hohem Grade auf die malerische Wirkung von Licht und Schatten angelegt war. Aber dieses Beispiel fand keine Nachahmung, und es kam überhaupt auf dem Gebiete der Bildhauerkunst nicht zu einheitlichen Bestrebungen der Art, die zur vollständigen Befreiung der gleichzeitigen Malerei führten. Wir haben gegenwärtig in der dänischen Plastik nichts, das einer neuen Schule gleicht; aber wir haben einen Kreis von tüchtigen Bildhauern wie Pedersen-Dan, Mortensen, Erichsen, Sondrup, Bundgaard, Bonnesen, Bärentzen usw., und es gibt außerhalb dieses Kreises einzelne Persönlichkeiten, die auf eine besondere Aufmerksamkeit Anspruch machen könnten. Da ist Brandstrup, ein Bildhauer, dessen Talent bisher ziemlich eng begrenzt schien, dessen beste Porträtbüsten (Abb. 111) jedoch in bezug auf eindringendes plastisches Studium und vollendete Behandlung der Marmoroberfläche in der dänischen Kunst unübertroffen sind. Da ist Frau Anne-Marie Carl



Abb. 112. Willumsen: Kopf in glasiertem Ton.

Nielsen, eine scharfe Beobachterin des Lebens der Tiere, namentlich der Haustiere; da ist Jarl, noch ein ganz junger, aber vielversprechender Künstler mit echter plastischer Begabung. Aber die eigenartigste Persönlichkeit ist Hansen Jacobsen, der nicht bei den harmlosen und untätigen Figuren stehen blieb, mit denen es sich die dänische Plastik bisher bequem gemacht hatte, sondern den es danach verlangte, den im Dunkel wirkenden Dämonen oder den Nachtmahren plastische Gestalt zu geben. Plastisch nach allgemeinen Begriffen sind nun freilich die Werke nicht, mit denen er sich besonders bemerkbar zu machen wußte, da in ihnen die Formen mit Hilfe des Hohlschnittes stilisiert sind, der ihnen alle plastische Fülle raubt. Man kann vielleicht zugeben, daß diese paradoxe Behandlung sich für ein Paradoxon wie den Schatten (Abb. 113) eignet, insofern es in dieser Statue, einer wie ein Schemen am Boden einherschleichenden Gestalt, dem Künstler wirklich geglückt ist, den Eindruck eines unkörperlichen Spukes hervorzubringen. Aber in anderen Werken wird diese Verleugnung des wirklichen Wesens der Plastik zur Sinnlosigkeit, und da überdies die Ideen, aus denen Hansen Jacobsen seine Arbeiten hervorgehen läßt, oft an und für sich äußerst unplastisch sind, muß man ihn bis auf weiteres mehr wegen seines Mutes als wegen seiner plastischen Leistungen schätzen. Etwas Aehnliches gilt auch von ein paar anderen jüngeren Künstlern, deren einer, Tegner, von Rodin beeinflußt ist, während der andere, Wagner, ein vorzüglicher Techniker, unter der Einwirkung Willumsens steht. Es sei in diesem Zusammenhange nicht vergessen, was bereits oben erwähnt wurde, daß auch die Beiträge, die mehrere dänische Maler zur neueren Plastik geliefert haben, von hervorragender Bedeutung sind, und daß namentlich N. Skovgaard und Willumsen — der erstere mit einigen Grabsteinen und einem Monument der Schlacht auf der Lyrskover Heide, der andere mit ein paar Kolossalköpfen in glasiertem Ton (Abb. 112) und dem schon erwähnten Grabdenkmal seiner Eltern — das Verdienst zuerkannt werden muß, gezeigt zu haben, was wahre Monumentalität in der Plastik heißt. Leider haben sie damit den Einfluß nicht zu brechen vermocht, den ein Jahrzehnt oder länger der in Kopenhagen lebende norwegische Bildhauer Stephan Sinding auf den Geschmack für die Skulptur ausgeübt hat. Sinding ist zwar ein bedeutendes und kühnes Talent,

aber seine Kunst leidet unter dem Mangel an höherer Kultur. Der Tiefsinn in den symbolischen Gruppen und Statuen dieses Künstlers, „Zwei Menschen“, „Die gefangene Mutter“, „Die Mutter des Geschlechts“, „Mutter Erde“ und wie sie alle heißen, war nie so tief, daß er nicht von jedem Beschauer begriffen worden wäre, der Geschmack nie so wählerisch, daß er sich nicht stets mit dem Geschmack der Menge gedeckt hätte, die Formengebung nie so fein, daß sie sich nicht leicht mit dem ersten flüchtigen Blick hätte übersehen lassen, mit dem die meisten gern die Betrachtung eines Kunstwerkes abtun. Aber gerade deshalb und weil diese Werke außerdem ein eigenes, keckes Auftreten hatten und ferner sehr geschickt zur Kenntnis der ganzen Stadt gebracht wurden, erregten sie eine größere Begeisterung als seit zwei Menschenaltern andere plastische Erzeugnisse in Dänemark hatten erwecken können. Darüber läßt sich nun freilich insofern nicht viel sagen, als die neuere Plastik in Dänemark durchweg ungeeignet gewesen ist, eine allgemeinere Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Ihre Werke haben mit einigen Ausnahmen das Gepräge einer Vorsicht, einer Verzagtheit, in vielen Fällen einer Ohnmacht gezeigt, das natürlich in erster Reihe auf den Mangel an wirklich starkem Talent bei ihren Urhebern zurückzuführen ist. Es wäre jedoch eine Ungerechtigkeit, diesen die ganze Schuld an dem Zustand der heutigen Plastik in Dänemark zuzuschreiben. Daß sie nur in äußerst geringem Grade Gegenstand der privaten Initiative war, daß sie überwiegend auf öffentliche Bestellung oder mit ängstlicher Rücksicht auf den Bedarf der Oeffentlichkeit zustande kam, daß sie nur für ganz wenige im Lande eine Leidenschaft, für viele ein Luxus, für die meisten etwas Gleichgültiges war, daß sie stiefmütterlich behandelt, beiseite gestoßen und in den Schatten gestellt wurde — das mußte ganz natürlich die Mehrzahl ihrer Lebensäußerungen mit einer großen und fühlbaren Mattigkeit zeichnen. Erst wenn in diesen Beziehungen bessere Verhältnisse eingetreten sind, kann man erwarten, daß die dänische Plastik einer besseren Zukunft entgegengehen wird.



Abb. 113. Hansen Jacobsen: Der Schatten.



Abb. 114. Bindesböll: Das Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen.

10. Die Baukunst.

Was nun schließlich die Baukunst in Dänemark anbetrifft, so hat auch sie im 19. Jahrhundert mit dem Mangel an Verständnis für ihre Bedeutung und mit den kleinen Verhältnissen im Lande zu kämpfen gehabt. In den neueren Vierteln Kopenhagens läßt sich allerdings eine kleine Reihe von Gebäuden aufzeigen, die beweisen, daß es dem Lande während des vergangenen Jahrhunderts nie ganz an tüchtigen Architekten gefehlt hat. Aber diese Gebäude sind gar zu dünn gesät und gar zu zerstreut, um dem modernen Kopenhagen ein künstlerisches Gesamtgepräge geben zu können. Wo die Stadt an einzelnen Punkten ein solches besitzt, verdankt sie es ganz überwiegend der Vergangenheit, namentlich dem 17. und 18. Jahrhundert, von deren Gebäuden noch ein Teil erhalten geblieben, trotz der Katastrophen (zuletzt der Beschießung der Engländer 1807), denen die dänische Hauptstadt ausgesetzt gewesen ist.

Es wurde schon in der Einleitung angedeutet, daß man ebensowenig von der dänischen Baukunst wie von der Malerei und Bildhauerkunst behaupten könne, sie habe im strengeren Sinne nationale Traditionen hinter sich. Die romanischen Kirchen aus Tuffstein und Granit in Jütland wurden nach Vorbildern in den deutschen Rheinlanden gebaut; die etwas späteren Backsteinkirchen auf Seeland teils nach französischen Vorbildern, teils nach den Kirchenbauten der deutschen Ostseeländer.

Von den gotischen Kirchen des Landes haben einige der ansehnlichsten ihre Architektur der deutschen „Hallenkirche" entnommen. Als die Renaissance gleichzeitig mit der Reformation nach Dänemark gelangte, verschob sich das Verhältnis zum Auslande ein wenig; nun wurden es mehr das nordwestliche Deutschland und namentlich die Niederlande, die Dänemark mit architektonischem Stil versahen, mit der „gotischen Renaissance", so genannt wegen ihres Reichtums an mittelalterlichen Formen, wie den Treppentürmen und den hohen Turmspitzen. Auf die Entwickelung des Kirchenbaues war dieser Stil nur von geringerem Einfluß; dagegen fand er bei Profanbauten vielfach Verwendung und nahm besonders in einer Reihe von Gebäuden, die den Königen Frederik II. und Christian IV. ihre Entstehung verdankten (Kronborg, Schloß Vallö, Frederiksborg, Rosenborg und der Kopenhagener Börse) Formen an, die allerdings in den Niederlanden sehr verwandte Vorbilder besitzen, die aber doch eine besondere, dem dänischen Geschmack entsprechende Ummodelung erhalten haben und dauernd als nationale Schöpfungen in berechtigtem Ansehen stehen. Der niederländische Einfluß wurde im 18. Jahrhundert von dem Barock und dem Rokoko abgelöst, denen einige der schönsten Bauten in Kopenhagen und Umgegend zu verdanken sind. Verbrannt ist freilich Häußers Schloß Christiansborg, dessen innere Ausschmückung Thura und Eigtved leiteten. Verbrannt ist auch Thuras Schloß Hörsholm. Aber von den Werken dieses ausgezeichneten Architekten und Verfassers des „Dänischen Vitruvius" stehen noch unter anderem die Eremitage im Tiergarten, das Prinzenpalais in Kopenhagen und die Erlöserkirche in Christianshavn, während die vier Paläste auf dem Amalienborgplatz (Abb. 115) — in seiner Art vielleicht der schönste in ganz Europa — noch heute Eigtved als einen der hervorragendsten Vertreter des maßvollen Barocks erscheinen lassen. Als der Rückschlag gegen den Barockstil und seine Ausdrucksform in der Innenausstattung, das Rokoko, eintrat, war Eigtved tot. Der französische Architekt Jardin, der nach Dänemark berufen wurde, um ihn zu ersetzen, war ein Anhänger der neu-antikisierenden Richtung. Seine Aufgabe war die Vollendung der Frederikskirche, die Eigtved entworfen, und die aus norwegischem Marmor errichtet werden sollte. Aber nachdem zehn Jahre lang an der Kirche gebaut worden war, wurde die Arbeit aus Mangel an Mitteln eingestellt, und nachdem sie in unserer Zeit in einer wesentlich anderen Gestalt als der ursprünglich beabsichtigten vollendet ist, kann man nur in kleineren Bauten wie dem Schloß Bernstorff (der jetzigen Sommerresidenz der Königsfamilie) Jardin als Künstler kennen lernen. Für die dänische Baukunst war er übrigens weniger als Künstler denn als Lehrer Harsdorffs von Bedeutung. Als dieser 1757 seine Reise nach Paris antrat, wo Soufflot ein paar Jahre vorher sein epochemachendes Pantheon vollendet hatte, war er schon durch Jardin in das Studium der antiken Baukunst eingeweiht. Natürlich führte für ihn wie für alle Architekten seiner Zeit dieses Studium anfangs über Palladio, aber wie auch seine Entwickelung in Paris vor sich ging, so brauchte er nur von Paris nach Rom zu kommen, um einzusehen, daß Palladio ein Umweg, daß der einzig richtige Weg das Studium der antiken Denkmäler selbst war. Dadurch und nachher durch das Studium von Stuarts Werk über die Altertümer Athens erwarb er sich — ohne jemals eigentliche griechische Kunst, geschweige denn

Griechenland selbst zu Gesicht bekommen zu haben — so viel Verständnis für den ionischen Stil, daß er früher als die meisten Zeitgenossen die ionische Säule anwenden konnte, ohne in bezug auf ihre Proportionen Irrtümer zu begehen. Besonders durch die Einführung dieser Säule in Dänemark bewirkte er einen entscheidenden Fortschritt in der Entwickelung der dänischen Architektur. Leider fanden aber seine Fähigkeiten nie eine befriedigende Verwendung. Zum großen Teil mußte er sie an Tagesdekorationen für königliche Festlichkeiten und dergleichen, an Bauten in vergänglichem Material, an Umbauten und Restaurierungsarbeiten unter kleinen und knappen Verhältnissen verbrauchen. Als verhältnismäßig ansehnliche Arbeiten von seiner Hand müssen deshalb die Kapelle Friedrichs V. zu Roskilde, eine Grabkapelle in der Kirche zu Karise bei Faxe in Seeland, die „Herkules-Halle" im Garten von Rosenborg, als sein Hauptwerk die Kolonnaden zwischen den Palästen auf Amalienborg genannt werden (Abb. 116). Die Kolonnaden wurden freilich nur in Holz



Abb. 115. Eigtved: Amalienborg in Kopenhagen.

ausgeführt, stehen aber gleichwohl infolge ihrer vollkommenen Schönheit in Verhältnissen und Linien noch heutigen Tages als das bedeutendste Werk des Neu-Klassizismus in Dänemark in berechtigtem Ansehen. Nach dem Brande 1795, der ganze Stadtviertel Kopenhagens in Asche verwandelte, erhielt Harsdorff durch die Ausführung einer Anzahl einfacher und edel proportionierter Wohnhäuser in Kopenhagen Gelegenheit zur Betätigung seines feinen Geschmackes und seiner Gabe, selbst mit kleinen Mitteln den Eindruck von Größe zu erzeugen. Er beschäftigte sich nebenher mit dem Plan zur Vollendung der Frederikskirche; aber hieran wurde er durch den Tod verhindert, und alle die großen Aufgaben, die noch vorlagen, die Wiederaufrichtung von Christiansborg, die Frauenkirche, das Rathaus in Kopenhagen, fielen nun seinem Schüler Chr. Fr. Hansen zu, dessen schwererem römischen Stil, z. B. in Christiansborg und dem Rathause, es zwar keineswegs an wahrer Größe fehlt, dessen künstlerische Gaben ihn jedoch nicht zu dem Druck berechtigten, den er auf seine Umgebung ausübte. Neben ihm wirkten ein paar zuverlässige Männer: Malling, der Erbauer der Kopenhagener Universität und der Akademie zu Sorö, und Hetsch, ein Sohn des bekannten Historienmalers und

Galeriedirektors in Stuttgart. Der letztere, der in seiner Jugend unter Percier und Lebas in Paris studiert hatte, wurde freilich nie ein Architekt von Bedeutung (seine wichtigsten Bauten sind die Synagoge und die katholische Kirche in Kopenhagen), aber er gewann als Vertreter des Empirestils und als eifriger Befürworter des Anschlusses der Kunst an das Handwerk einen durchgreifenden Einfluß auf den Geschmack der Zeit, dessen Verirrungen er in Schrift, Wort und Tat beständig angriff, immer auf die Antike als auf das einzige Rettungsmittel hinweisend. Dieser Dogmatik setzte seit 1840 ein jüngerer Architekt, M. G. Bindesböll, seine kühnere und unbefangenere Auffassung, seine lebhaftere Phantasie, seine größere Originalität entgegen, womit er jedoch eine für seine Zeit ungewöhnlich universelle Kenntnis der Stilarten verband.

Von Jugend an lebhaft begeistert für Harsdorff, während eines Aufenthaltes in Paris von dem aus Sempers Geschichte bekannten Bau beeinflußt, hegte auch Bindesböll eine Vorliebe für die Antike. Aber er besaß einen nach allen Seiten offenen Schönheitssinn, der ihm die Vorzüge der bedeutenderen Schöpfungen der verschiedensten Stilarten nahe brachte, und von seinem Vorgänger unterschied er sich besonders dadurch, daß er stets auf der Suche nach Farben und malerischen Wirkungen war. So interessierte er sich auf seiner Reise in Italien und Griechenland gleichermaßen für die pompejanischen Häuser, die sizilianischen Kirchen, die türkischen Pavillons und die Tempel in Athen, wo er bei den Ausgrabungen auf der Akropolis Gelegenheit hatte, die Farbenspuren an den griechischen Bauten zu studieren. Er hatte den Kopf voll von all diesen Studien, als er seinen Entwurf zu dem Museum für Thorvaldsens Arbeiten begann (Abb. 114), dem er die besten Kräfte seiner Mannesjahre weihte, und das in seiner endgültigen Form nicht nur sein Hauptwerk, sondern die genialste Schöpfung der gesamten dänischen Architektur wurde. Das Motiv zu der herrlichen Faſſade mit den fünf Toren ist mit dem des Mykerinos-Sarkophags verwandt, aber in seiner Leichtigkeit doch eher attisch als ägyptisch, und der Plan des Ganzen — ein Hof in der Mitte mit Thorvaldsens Grab, in zwei Etagen von Korridoren mit einer fortlaufenden Reihe von Sälen und Kabinetten umgeben — ist weder ägyptisch noch griechisch, sondern Bindesbölls Eigentum. Ein herrlicherer Plan ist schwer denkbar für ein Gebäude, das gleichzeitig Museum und Mausoleum eines einzelnen



Abb. 116.
Harsdorff: Die Kolonnade zu Amalienborg in Kopenhagen.

Künstlers sein soll. Unmöglich namentlich, sich ein Museum vorzustellen, das besser als dieses darauf eingerichtet wäre, Thorvaldsens Kunst zu ihrem Rechte zu verhelfen. In den großen Sälen mit den Kolossal-Werken, in den kleinen Kabinetten mit einzelnen Statuen und ein paar Reliefs, in den langen Korridoren mit dem Alexanderzuge und der Giebelgruppe von der Frauenkirche: überall scheint der Raum geradezu auf die Werke eingerichtet zu sein, die er aufnehmen sollte. Und so verhielt es sich in der Tat. Mit seiner Kenntnis von jeder einzelnen Arbeit des Meisters und seiner Liebe zu Thorvaldsens Kunst hatte Bindesböll alles auf die Unterbringung dieser Werke berechnet und ihre verschiedenartigen Wirkungen durch eine reiche Anwendung von Stuck und Farben an Decken und Wänden gehoben. In diesem Gebäude, dessen Polychromie sich bis auf die terrakottafarbigen Außenmauern mit Sonnes obenerwähntem herrlichen, aber leider bald verschwundenen Sgraffitobildern von Thorvaldsens Heimkehr nach Kopenhagen erstreckt, sah Bindesböll seinen Traum erfüllt, südländische Farbenschönheit unter den trüben nordischen Himmel seiner Heimat zu verpflanzen, und noch heutigen Tages gibt es in Dänemark keinen Ort, wo man lieber verweilte, als an dieser festlich-schönen, stimmungsvollen Stätte.

Leider gab es auch für Bindesbölls große Begabung keinen Platz im Lande; nur dies eine Mal sah er seine Ideen völlig verwirklicht. Ein anderes geniales Projekt von seiner Hand, diesmal in einer Art von mittelalterlichem Stil entworfen, das Projekt zu einem zoologischen Museum, kam nie über das Papier hinaus, und was er in seiner Eigenschaft als Staatsarchitekt ausführte, erhielt zwar oft das Gepräge seines feinen Geschmackes, zuweilen auch seiner Originalität, wurde aber augenscheinlich beeinträchtigt von den ärmlichen Verhältnissen und der mangelnden Rücksicht auf das Künstlerische. „Es soll so schnell wie möglich fertig sein, und es soll so billig wie möglich sein; es soll morgen fertig sein und vier Schilling kosten", sagte Hetsch mit Bitterkeit von den Verhältnissen, die auf die Baukunst in Dänemark so lähmend einwirkten, und die vor und nach ihm so viel edlen Willen zur Schönheit unterdrückt haben. Zum Nachteil ihres Landes, aber zum Glück für sie selbst, entzogen sich ein paar talentvolle Architekten, die Brüder Hansen, dem kümmerlichen Dasein in der Heimat. Der ältere, Chr. Hansen, der sich in Athen niederließ und die dortige Universität erbaute, kehrte allerdings später nach Kopenhagen zurück, wo er neben anderen Gebäuden das Kommunehospital und das naturgeschichtliche Museum errichtete; aber der jüngere, Theophilus Hansen, der von dem Bruder nach Athen berufen wurde, wo er bald durch den Bau des Observatoriums die Aufmerksamkeit der Deutschen auf sich zu lenken wußte, ließ sich später in Wien nieder, wo er mit seinen Prachtbauten, dem Waffenmuseum, dem Heinrichshof, dem Palais des Erzherzogs Wilhelm, dem Musikverein, der Börse, der Akademie der Künste, dem Reichstagsgebäude usw. sich einen berühmten Namen erwarb und gleichzeitig für Dänemark vollständig verloren war. Hier entwickelte sich indessen seit den fünfziger Jahren mit einer zunehmenden Kenntnis der älteren Baukunst des Landes und einem bisher unbekannten Streben, die alten Baudenkmäler durch verständige Restaurierung zu schützen, ein Drang zu einer nationalen Richtung

in dem architektonischen Schaffen der Zeit — ein Drang, der sich auch darin äußerte, daß das nationale Material, der Ziegelstein, wieder zu Ehren kam und den Zementputz verdrängte, mit dem man, trotz des Klimas, bisher das natürliche Material verdeckt hatte. Der Führer dieser Bewegung war Herholdt, der



Abb. 117. Herholdt: Die Universitätsbibliothek in Kopenhagen.

nicht auf einen einzelnen Stil eingeschworen war, sondern je nach der Beschaffenheit der Aufgabe zu individualisieren wußte und auch kein Bedenken trug, für diesen Zweck seine Motive außerhalb der Grenzen des Landes zu suchen. So ist die Nationalbank in Kopenhagen mit ihrer soliden Rustika in später, das Gebäude des Studentenvereins mit seinem leichteren Aufbau in früher italienischer

Renaissance ausgeführt; der Hauptbahnhof klingt an romanische Stilweisen an; die Universitätsbibliothek (Abb. 117) erinnert an ein Motiv aus S. Fermo in Verona. Ob der Stil in letztgenanntem Gebäude gerade für eine Bibliothek geeignet war, ist vielleicht die Frage; aber über die Schönheit des Gebäudes kann kein Zweifel bestehen. Sowohl die Fassade wie der große Bücherraum im Innern gehören zu den bedeutendsten der begrenzten Anzahl an Sehenswürdigkeiten in der neueren Architektur Kopenhagens. Dasselbe gilt von einigen anderen Gebäuden, namentlich vom Abel-Katharine-Stift und dem Soldenfeldtschen Stift, die dem Architekten Storck ihre Entstehung verdanken, einem Schüler Herholdts und einem ihm ebenbürtigen Talent, das besonders in dem erstgenannten Stift für alte Damen (Abb. 120) ein seltenes Können gezeigt hat, die Stimmung zu schaffen, die hier die rechte war: den Eindruck klösterlichen Friedens. Was man auch sonst von der dänischen Baukunst neuerer Zeit halten mag: die Stimmung war nie ihre starke Seite. Meldahls Frederikskirche oder seine Wiederherstellung des Innern des Schlosses Frederiksborg, Dahlerups Jesuskirche, sein Kunstmuseum, die Ny-Carlsberg-Glyptothek, oder das Königliche Theater, das er gemeinsam mit Ove Petersen baute, das Dagmar-Theater des letztgenannten, Alb. Jensens Ausstellungsgebäude bei Charlottenborg und das von ihm gebaute Magasin du Nord, Kleins Industrie-Ausstellungsgebäude und Kunstgewerbemuseum, Fengers Technische Schule, seine Matthäuskirche, sein Feuerwehrdepot, seine elektrische Lichtstation und Gemeindeschulen, Vilh. Petersens Zollamt und sein Gebäude der Gesellschaft der Wissenschaften — wenn sich auch unter diesen und anderen Schöpfungen der genannten und verwandter Architekten einzelne finden, die hinsichlich ihres Stiles und Geschmackes aller Ehren wert sind (freilich auch einige, die in diesen Beziehungen völlig verfehlt sind), so kann man doch sagen, daß für diese Baukünstler die Architektur mehr eine Stilangelegenheit als eine Sache inneren persönlichen Dranges war. Sie gingen darauf aus, den Entwurf ihrer Aufgabe mit ihrer Kenntnis von dieser oder jener Stilart in Uebereinstimmung zu bringen, statt die Aufgabe von der Stimmungsseite zu nehmen und das Gebäude möglichst zu einem Ausdruck ihrer Auffassung von der Tätigkeit zu machen, die sich an das Gebäude knüpfen sollte. Zuletzt scheint es doch den dänischen Architekten klar geworden zu sein, daß die bloße Durchführung in einer bestimmten Stilart einem Bauwerk noch keinen Charakter gibt, daß aber ein Grundriß und eine Fassade sehr wohl ein persönliches Verhältnis zur Aufgabe widerspiegeln können und die glückliche Lösung einer Aufgabe ganz überwiegend darauf beruht, daß man rein menschlich mit seiner Aufgabe gelebt und sich in ihren innersten Geist eingelebt hat. Daß Bindesböll schon ein glänzendes Beispiel hierfür gab, und schöne Beispiele in derselben Richtung Storck zu verdanken sind, ist oben erwähnt worden; hier muß hinzugefügt werden, daß auch Hans Holm in einigen seiner Arbeiten, z. B. dem Bau des Obervormundschaftsgerichts und der wunderbar stimmungsvollen Anlage des West-Kirchhofes gezeigt hat, daß diese Auffassung der Sache den Besten aus der älteren Generation nicht ganz fremd war. Aber erst in der jüngeren und jüngsten Generation ist sie mehr zu ihrem Recht gekommen. Es wird allerdings noch immer auf historischer, meist national-historischer Grund-

lage gearbeitet, man studiert bald die Baukunst des Mittelalters, bald die der Renaissance, bald die des Neu-Klassizismus; aber man läßt andererseits den Zweck, dem das Gebäude dienen soll, klarer hervortreten als früher, gönnt überhaupt dem Gebäude mehr als früher das Recht, etwas für sich zu sein, während man andererseits sich selbst die Freude gönnt, mehr Subjektivität in die Sache hineinzulegen, als man früher zu zeigen wagte. Diese neue Auffassung hat die etwas finstere Nüchternheit und Kälte, die so lange den durchgehenden Charakterzug der dänischen Baukunst bildeten, fast ganz verdrängt. Die neuen Gebäude scheinen gleichsam in besserer Laune zu sein als ihre Vorgänger; und man möchte sagen, sie scheinen auch ein besseres Gewissen zu haben. Es wird nämlich gegenwärtig in Kopenhagen gediegener gebaut als vor zwanzig oder dreißig Jahren. Damals wurde kaum jemals Granit oder Sandstein für Privathäuser verwendet; jetzt gehört keines von diesen beiden Materialien zu den Seltenheiten; ja selbst Marmor kommt stellenweise vor. Ist auf diese Weise ein etwas vornehmeres Verhältnis zur Baukunst als früher im Entstehen, so liegt dies sicherlich weniger daran, daß die Zeiten besser geworden sind, als daran, daß ein besseres Verständnis für die Ansprüche des Architekten vorhanden ist, die einfache Folge davon, daß diese Ansprüche sich weit weniger als früher auf die Verzierung der Bauten richten und vielmehr auf möglichste Zweckdienlichkeit ausgehen. Einige jüngere Architekten, die in bezug auf ihre Fachbildung durchschnittlich vielleicht nicht auf derselben Stufe stehen wie die ältere Generation, aber in bezug auf Verständnis für die Ansprüche des Lebens an ihre Kunst ihr überlegen sind, dürfen das Verdienst beanspruchen, diesen Fortschritt bewirkt zu haben. Genannt seien: Schiödte, Ludv. Clausen, Wenck, V. Koch, Levy, Clemmensen, M. Borch, Leuning Borch, Axel Berg, F. Koch, Emil Jörgensen, Klint, Brummer, Tvede, Eugen Jörgensen und Kampmann, dessen Wirksamkeit namentlich der Stadt Aarhus zugute gekommen ist, und der vielleicht das größte Talent von Allen, aber keineswegs den sichersten Geschmack besitzt. Mit mehr oder weniger Glück sind alle diese Architekten, ob die Aufgabe nun in einem Eisenbahnstationsgebäude oder einem Landhause, einer Kaserne oder einer Schule, einem Theater, einem Archivgebäude, einer Bibliothek, einem Hotel usw. bestand, bewußt bestrebt gewesen, ihren Bauwerken einen sprechenden Ausdruck der besonderen Seiten dänischen Geisteslebens zu geben: bald einen amtlichen, bald einen merkantilen oder militärischen oder gelehrten Ausdruck, je nach der Form, die das Leben und Treiben in dem betreffenden Bau annehmen würde. Über allen diesen Bestrebungen hat Nyrop die Krone aufgesetzt mit dem neuen Rathause in Kopenhagen (Abb. 118 u. 119), einem Bauwerk, das denn auch mit einem Jubel begrüßt wurde, wie er noch nie einem dänischen Gebäude zuteil geworden war.

Der Stil dieses mächtigen Baues enthält Bestandteile aus vielen Zeiten und Ländern. In der Fassade mit den Mauerzinnen und dem Turm erkennt man mit Leichtigkeit den Einfluß der mittelalterlichen toskanischen Rathäuser. In der großen Halle im Vorderhause mit der offenen Loggia sind die Einwirkungen der Renaissancehöfe in Genua und Rom unverkennbar; für den Bogenfries über dem Hauptgeschoß hat eine Gruppe alter dänischer Herrenhöfe das Vorbild geliefert; viele

der farbigen Dekorationen der mit Kalkanstrich versehenen Räume sind nach den alten Kalkmalereien in dänischen Kirchen enstanden. Aber alle diese völlig verschiedenen Bestandteile hat Nyrop zu einem Ganzen zu verarbeiten gesucht, und in vielen Punkten ist ihm dies über alles Erwarten geglückt, wenn auch weniger im Aeußeren als im Innern des Gebäudes. Die große Halle ist — von der Dachpartie und einzelnen Details abgesehen — einer der schönsten modernen Festräume, leicht, hell, luftig, groß und monumental gedacht und zugleich nicht im geringsten anspruchsvoll oder prahlerisch. Aber was dieses Gebäude so überaus anziehend macht, das ist der liebenswürdige Geist, der in all den alltäglichen Räumen, in Bureaus, Korridoren, Treppengängen usw. den Ton angegeben hat. Ueberall an diesen Orten hat eine liebevolle Hand alle die zum praktischen Bedarf gehörenden Dinge gestaltet, ihnen ein so hohes Maß künstlerischer Qualität gegeben, daß selbst das schwerste Gemüt eine Erleichterung empfinden muß, wenn es in diesen Räumen



Abb. 118. Nyrop: Das neue Rathaus in Kopenhagen.

weilt, wo die Schönheit so freundlich lächelt. Mag sein, daß die Schönheit nicht überall so erlesen ist, wie man es gern sähe, daß Nyrop seine Mitarbeiter nicht immer mit der nötigen Sorgfalt gewählt hat, daß nicht alles erste Qualität ist, daß der Geschmack hier und da — besonders im Aeußeren des Gebäudes — etwas Kind-

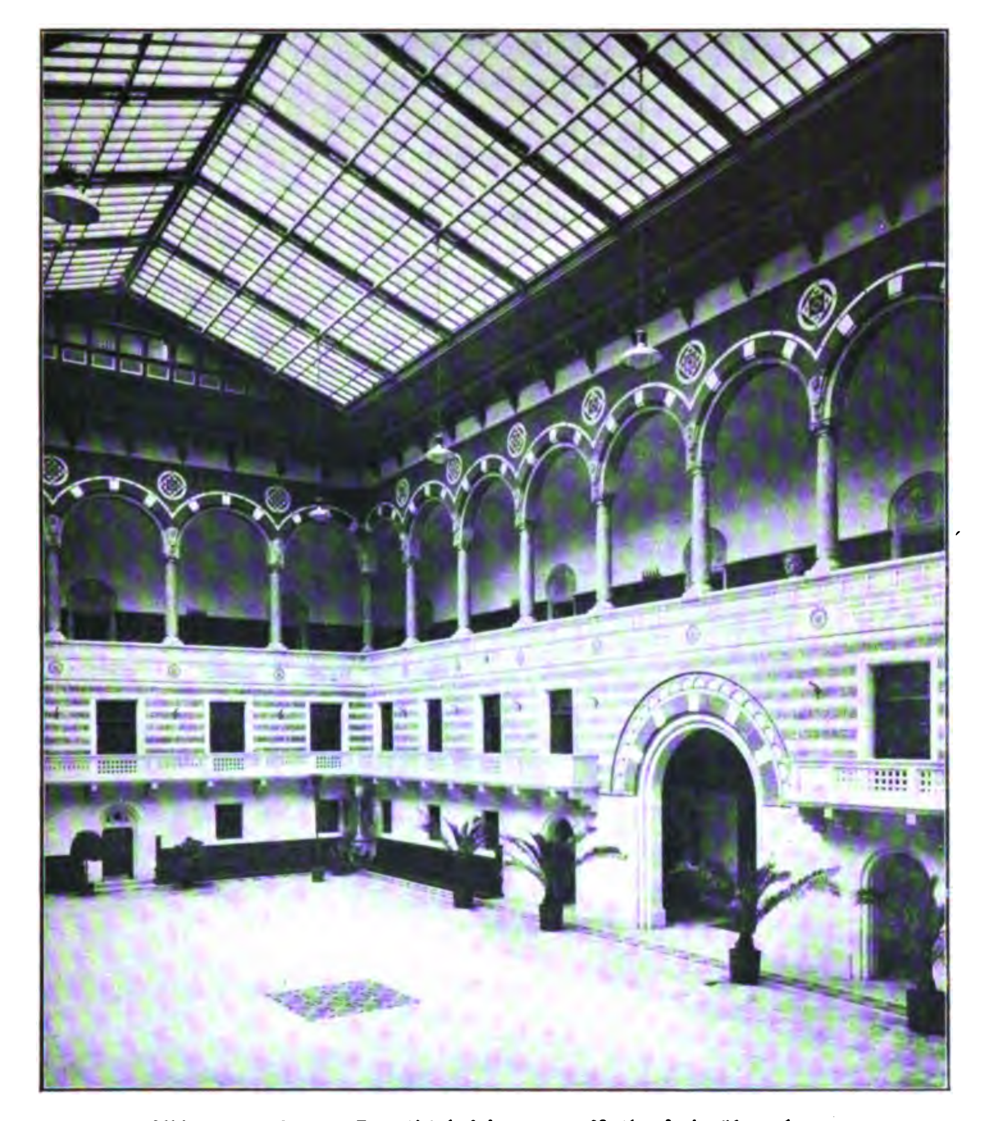


Abb. 119. Nyrop: Der Lichthof im neuen Rathause in Kopenhagen.

liches an sich hat und sich mehr in Details und Bagatellen gefällt, als eigentlich zuträglich ist für die monumentale Gesamtwirkung: vielleicht gerade deshalb, vielleicht gerade weil an das künstlerische Empfinden keine allzu großen Anforderungen in bezug auf feinere Geschmackseigenschaften gestellt werden, hat dieses echt demokratische Gebäude beinahe alle Herzen gewonnen, und man müßte ein sauertöpfischer Gesell sein, wenn man nicht freudig in sein Lob einstimmen wollte.

Da steht dieses Gebäude, dessen mächtiger Turm mutig ist ohne übermütig zu sein, dessen Portal prächtig ist, ohne prangend zu sein, dessen ganzes Wesen durchdrungen ist von echt dänischer Scheu vor dem Gewagten, dem Gespreizten, dem Unmaßenden, von dänischer Vorliebe für das Verständige, Natürliche und Schlichte. Fest steht es da als ein gewissensreiner Zeuge für die Bestrebungen der dänischen Architektur und der gesamten dänischen Kunst: nichts zu geben, was sie nicht wirklich besitzt, nichts zu scheinen, was sie nicht wirklich ist.



Abb. 120. Storck: Das Abel-Kathrine-Stift in Kopenhagen.

Künstlerregister.

(Ein Stern hinter einer Seitenzahl verweist auf eine Abbildung.)

This book may be kept